489

VOLUME XLIX

1961 - FASC. 1

# ARTE CRISTIANA

d. Abbonam.

. Gruppo III





# ARTE CRISTIANA

VOLUME XLIX
Fasc. 1 (489)
GENNAIO 1961

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETA' AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA E ALL'UNIONE DELLA STAMPA PERIODICA ITALIANA (U. S. P. I.)





**Depositari di Arte Cristiana:**

Libreria Hoepli, MILANO - Libreria Ledi, MILANO - Libreria antiquaria Leo S. Olski, FIRENZE - Libreria Aldo Garzanti, MILANO - Libreria Liberma, ROMA - Libreria Nardecchia, ROMA - Libreria Salimbeni G., FIRENZE - Libreria Edit. Ancora, MILANO - Libreria Internazionale Vallerini, PISA - Libreria Miccoli, LECCE - Libreria Paternolli, GORIZIA - Libreria Internazionale Rizzoli, BOLOGNA - Libreria Ed. Patron., BOLOGNA - Libreria Filippi Ulderico, TARANTO - Libreria Ed. Trani, TRIESTE - Libreria Ivaldo Bricca, PIACENZA - Libreria Bruno Marton, TREVISO - Libreria F.lli Dessi, CAGLIARI

Libreria Mirto, MADRID.

Library Metropolitan, NEW YORK.

Library of Congress, WASHINGTON.

*CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1960*

ABBONAMENTO L. 2500 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 280
ABBONAMENTO SOSTENITORE (riceve tutte le edizioni dell'anno) . L. 7000
ARTE CRISTIANA e L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA . . . L. 2900
Per abbonamenti servirsi del c. c. p. N. 3-1137 - Milano

*ABBONAMENTI CUMULATIVI (sconto 10%) con:*

La SETTIMANA CATTOLICA — MUSICA SACRA — PALESTRA DEL CLERO
RIVISTA LITURGICA . . — "AMBROSIUS" . . — MINISTERIUM VERBI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (11/18)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefoni: Direzione e Amministrazione 450.378 - Redazione 450.665
Suppl. trimestr. di "ARTE CRISTIANA" è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA"

**Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III** - Iscrizione al N. 1940 del Registro della Cancelleria del Tribunale ai sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1949 N. 47 - *Nihil obstat quominus imprimatur:* Sac. MARCUS MELZI, Censor delegatus - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolans.:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen. - Dirett. propr. Mons. GIACOMO BETTOLI - Milano - c.c.p. N. 3/1137.

## Notiziario

**a cura di G. Libetto**

GINEVRA

Monsieur Bodmer che possiede una biblioteca privata ricca di tesori originali, fra cui le lettere di S. Paolo ai Corinti, un Vangelo apocrifo di S. Giovanni e un altro apocrifo di Giacomo, testi pubblicati, è venuto in possesso di alcuni foglietti papiracei, scritti in lingua greca, intitolati « Apologia di Filea » dei quali si prepara la pubblicazione.

Filea arconte di Alessandria e Arcivescovo di Tmonis ai tempi di Diocleziano ha subito il martirio di cui esistono relazioni posteriori in Acta Sanctorum e in Acta Bizantini trasfiguranti la realtà.

Questa risulta precisa dal documento ritrovato, nel quale si riporta per disteso la relazione del processo e della condanna fatta da un cristiano testimone oculare.

L'agiografia del martire acquista il suo vero valore storico.

MILANO

V Biennale Italiana di Arte Sacra per la casa. E' promossa dal *Cenacolo di Spirito dei Professionisti ed Artisti dei Figli e Amici di S. Francesco d'Assisi,* che fa parte dell'« Angelicum » di Milano.

La Mostra avrà luogo dal 22 aprile al 31 maggio 1961, ed accoglierà pitture, sculture, medaglie, incisioni e disegni di artisti italiani.

SPOLETO

Il centro italiano di studi su l'alto Medioevo che ha lo scopo di presentare i risultati più aggiornati degli studi su un problema di volta in volta indicato, terrà la nona settimana dal 6 al 12 aprile sul tema « Il passaggio dall'antichità al Medioevo in Occidente ».

Le settimane aperte a tutti gli studiosi sono corsi di studio a carattere internazionale con lezioni e discussioni su argomenti di valore essenziale e su nuovi indirizzi tali da costituire una rassegna proficua nel campo della storia, della storia dell'arte, della storia del diritto e della letteratura, cioè sui vari aspetti della civiltà Alto-medioevale.

Agli iscritti sarà inviato entro il 10 Marzo il programma della settimana.

VENEZIA

Il Comune di Venezia tramite la Direzione delle Belle Arti (Piazza S. Marco) preparerà una mostra di arte antica su Carlo Crivelli e i crivelleschi.

L'iniziativa di dette mostre alternate con la Biennale, cominciata nel 1935 con la personale del Tiziano, si propone non solo di divulgare la conoscenza dell'arte lagunare, ma soprattutto di provocare una revisione in sede critica dei valori sempre vivi ed attuali del proprio patrimonio artistico.

Il Crivelli, benchè nato a Venezia nella prima metà del '400, visse fuori patria trascorrendo la maggior parte della vita e della attività nella regione delle Marche.

L'isolamento nel quale visse costituisce per gli studiosi un fenomeno singolare.

La giuria per il concorso per la critica sulla XXX Biennale di Venezia ha assegnato i premi, secondo il bando indetto dall'Ente Provinciale per il Turismo di Venezia, ai seguenti critici: Per i saggi italiani apparsi sulla stampa quotidiana a Elda Felzi (1° Premio) e a Marcello Venturoli (2° Premio). Per gli articoli italiani apparsi sulla stampa periodica a Oreste Ferrari (1° Premio) e a Franco Sossi (2° Premio).

Per gli articoli stranieri apparsi sulla stampa periodica a Pierre Restany (1° Premio) e a Lawrence Alloway (2° Premio).

Sono stati segnalati inoltre i concorrenti italiani Vito Apuleio, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Enrichetta Cecchi e Lorenza Trucchi; e i concorrenti stranieri Friederich Bayl, Paul Mison e Pierre Schneider.

PADOVA

Annessa alla Biblioteca del Monumento Nazionale di S. Giustina in Padova vi è una preziosa ed abbondante raccolta di stampe ed incisioni rare di tutte le maggiori Scuole Italiane ed Europee dal sec. XV al XVIII, sistemate in tre apposite sale aperte permanentemente al pubblico.

Di detta raccolta si allestiscono di quando in quando esposizioni parziali di diversi Autori o Scuole, essendo materialmente impossibile l'esposizione simultanea di tutti i vari pezzi che la compongono.

Nel 1959 fu fatta l'Esposizione di un gruppo insigne di Veneziani del sec. XVIII: i due Tiepolo, di cui Giovan Battista ottimamente rappresentato dalle due rarissime e complete raccolte dei « Capricci » e degli «Scherzi di fantasia», e Gian Domenico, con varie delle migliori sue produzioni. Inoltre i due Anton Maria Zanetti, con la loro produzione al completo, aggiuntavi quella degli aiuti: Faldoni, Orsolini, ecc. ...

Nel 1960 (Settembre-Ottobre) il pubblico fu invitato ad ammirare le opere di alcuni grandi incisori fiamminghi dei sec. XVI e XVII: il sommo Cornelio Cort, il gruppo dei Sadeler, Gerard de Lairesse. La esposizione che doveva durare per il solo mese di settembre fu invece, su richiesta del pubblico e della stampa locale, continuata anche per tutto ottobre sempre frequentata ed ammirata, indice sicuro questo che pur in tempi, come sono i nostri, di deformato gusto artistico, vi sono ancora persone che apprezzano e gustano le vere opere d'arte.

## Recensioni e libri ricevuti

MARIA CLOTILDE MAGNI, *Architettura Romanica Comasca* - 17 x 24,5, pp. 182 - illustr. nel t. - LIII - fuori t. 195 - Casa Ed. Ceschina, Milano, L. 4.500.

Le ricerche degli studiosi nelle zone di particolare significato e le analisi delle correnti locali confermano che la Lombardia è culla dell'architettura romanica.

Queste ricerche e analisi tendono a rintracciare il filo conduttore che lega le varie scuole architettoniche, coordina i vari influssi e le diverse tendenze, vivifica i ricordi storici che hanno determinato l'unitarietà stilistica dell'architettura romanica.

La dott. Magni con la sua opera reca un contributo valido alla chiarificazione del problema, benchè limiti le sue ricerche alla zona della Diocesi comasca, centro del movimento dell'architettura lombarda tra la fine del secolo X e la fine del secolo XII.

Ella dichiara nella introduzione: « Nell'analisi dei monumenti romanici nella diocesi comasca ho cercato di descrivere, accanto ad alcune chiese notissime, altre che potessero completare il profilo di un particolare momento dell'arte lombarda » (pag. 9).

L'autrice, premesso un quadro degli eventi storici precedenti e contemporanei all'attività artistica comasca, elenca e analizza le chiese dalla fine del seco-

lo X e della prima metà del secolo successivo, poi le chiese minori e le grandi chiese della seconda metà del secolo XI, indi persegue l'opera degli architetti comaschi nel secolo XII e la loro più tarda operosità.

La vastità della zona, che allora comprendeva territori presentemente estranei alla Diocesi di Como, è segnata in una carta topografica ché sottolinea l'iter di comunicazione e di espansione dell'arte comasca per il quale venne anche lo scambio di influssi con la Germania e con la Francia.

Nel corso del testo piante, sezioni, prospetti accompagnano la descrizione accurata, l'analisi minuta dei particolari, le datazioni certe o probabili con frequenti richiami, a pie' pagina, dei risultati critici degli studiosi.

A chiarimento della descrizione soccorrono le illustrazioni complementari fuori testo, la cui impaginazione lascia a desiderare migliore precisione.

Dall'insieme risulta una sintesi dei monumenti comaschi precisati e definiti in una visione d'insieme, nello sfondo storico politico e religioso di Como, resasi dopo lotte, autonoma di fronte la rivale Milano, invece dipendente da Aquileja (fedele all'Imperatore) che le trasmette influssi orientali e nel tempo stesso germanici.

« Alla certezza dei contatti con la Germania vanno associati gli indiscutibili rapporti che intercorsero fra gli architetti comaschi e le tendenze costruttive cluniacensi ... il legame fra Cluny e la Lombardia fu continua ed entro il nostro stesso ristretto ambito vi furono, come abbiam detto, nuclei cluniacensi di una certa importanza » (pag. 152).

Nella conclusione è riassunto lo sviluppo dei caratteri particolari della costruzione e decorazione comasca, dei problemi volumetrici e spaziali in parte risolti e in parte accennati che troveranno la loro piena soluzione nell'ultimo periodo del romanico nostro ed estero.

L'abbondanza del materiale raccolto analizzato e illustrato depone in favore della competente ed appassionata attenzione della Magni, cui va il merito di offrire un patrimonio d'arte parzialmente residuato e talvolta inedito.

*G. B.*

## CATALOGO DELLE OREFICERIE DEI MUSEI DEL LOUVRE E DI CLUNY A PARIGI

E' la prima volta che la Direzione Generale dei Musei Nazionali francesi pubblica un catalogo generale critico delle raccolte delle oreficerie ed argenterie più recenti riunite nei due grandiosi musei parigini. Giustizia vuole però anche che si sappia che queste raccolte soltanto in epoca recentissima hanno potuto raggiungere quella importanza che poteva giustificare un catalogo generale soddisfacente sotto ogni punto di vista. E', comunque, soltanto una conquista degli orientamenti della storiografia dell'arte più recente, perchè potessero essere superati quei vieti preconcetti, secondo i quali lo storico d'arte tradizionale si occupava a fondo dell'arte orafa del medioevo e del rinascimento, ignorando invece con aria di sufficienza barocco, rococò ed impero. Per la verità proprio la Francia e l'Inghilterra, e poi anche la Germania, costituiscono un'eccezione, in quanto proprio qui si trovano sempre di nuovo appassionati collezionisti, i quali assai prima della storia dell'arte « ufficiale » avevano riconosciuto l'importanza dell'argento antico e, spesso per conto proprio, avevano compiuto anche particolari ricerche storiche, delle quali le più recenti generazioni di storici di arte traggono vantaggio. Eppure molte grandi pubbliche collezioni, soprattutto qui in Italia, hanno esitato ad accogliere i lavori dell'arte dei metalli nobili con quella stessa larghezza di spazio, come quelli del medioevo e del rinascimento.

Nell'anno 1870 la collezione degli ori ed argenti del Louvre possedeva soltanto tre pezzi — ripeto — tre: lo scrigno d'oro di Anna d'Austria, eseguito verso il 1645, un coltello d'oro con manico d'avorio di Pierre-François Grangeret (1819-1830) ed infine una coppa con coperchio del sec. XVII, forse ungherese. Di tutti i grandi orefici della Francia, la quale proprio dall'epoca del « Re Sole » in poi doveva dettar legge d'eleganza a tutta l'Europa, non uno solo era presente con una qualunque opera di qualche interesse.

Soltanto poco prima della Prima Guerra Mondiale vennero ad aggiungersi altri quattro pezzi, due dei quali di Thomas Germain (1748); nel 1923 giunse un pezzo di Sébastien Leblond (attivo fino al 1715). Ma le accessioni veramente importanti si sono avute soltanto dopo il 1939, come p. es. il grande « pot-à-oille » che J. N. Rottier aveva eseguito negli anni 1770-71 come parte del grandioso servizio di gala per la grande Caterina II di Russia, del quale essa fece poi dono al sua favorito Gregorio di Orloff. Questo cimelio era stato venduto anni or sono dal Governo Sovietico, togliendolo dal Museo dell'Eremitaggio.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, insieme al Musée de Cluny, la raccolta delle oreficerie ed argenterie del Louvre aveva raggiunta quella mole che poteva giustificare la pubblicazione del presente magnifico catalogo: 358 pezzi, 323 dei quali sono opere francesi, mentre il rimanente si distribuisce sulle altre nazioni europee, tra cui l'Italia.

Molte di queste più recenti accessioni sono doni di singoli privati, come, p. es., del grande armatore greco Stavros Nearchos, come pure dell'associazione «Amici dei Musei del Louvre».

Per far uscire questo catalogo non si è esitato a posporre la pubblicazione di altri cataloghi sistematici e critici delle raccolte del Louvre, come quello della ceramica italiana e dei bronzi del rinascimento, perchè questo delle oreficerie ed argenterie italiane potesse esser reso accessibile agli studiosi, ai critici, ma anche al pubblico amante delle cose utili e raffinate.

Per ogni singolo maestro orafo, soprattutto per quelli francesi, sono state riunite le notizie biografiche; ogni singolo oggetto è descritto accuratamente, con la indicazione delle misure e del peso; gli stemmi riscontrati sono stati descritti con competenza da uno specialista in araldica. Di alcuni pezzi sono stati esaminati e riprodotti in nitidi grafici i punzoni dei maestri esecutori e quelli di verifica delle varie zecche. Inoltre per ogni oggetto descritto si dà anche una valutazione critica con richiami e raffronti; seguono poi la documentazione di provenienza, data d'acquisto o di dono, eventuali mostre e breve bibliografia.

Come cimeli di particolare interesse storico vale la pena ricordare il sontuoso « nécessaire » di viaggio dell'infelice Maria Antonietta. Esso si compone di non meno di 50 pezzi, eseguiti da Jean-Pierre Charpenat in collaborazione con François Joubet e Lethien, tra il 1787 ed il 1788, sistemati entro il complicato scrigno eseguito nella bottega di Palma «ébéniste». Capolavoro di fusione e cesello in argento è la statua della Pace, alta m. 1,80, di Louis Jean-Baptiste Chéret (attivo tra il 1788 ed il 1809), modellata dallo Chaudet e datata 1806. Figura, finalmente, nella ricca collezione anche il grande servizio da tè di Napoleone I, opera di Martin - Guillaume Biennais (1764-1843).

Gli amici della nobile vinicultura francese, poi, si soffermeranno con vivo interesse dinnanzi alla collezioncina speciale di coppette d'argento, con le quali i maestri cantinieri ed i mercanti di vino assaggiano e giudicano i pregiati prodotti delle viti di Francia. Infatti anche queste coppette, basse e larghe, assai spesso con un elegante manico, sono piccoli gioielli d'arte argentaria, con i loro bravi punzoni di maestri e zecca, recando incisi spesso motti spiritosi intonati alla funzione delle « tasses à vin » od anche il nome del proprietario.

Come ho già detto più sopra, l'Italia è rappresentata — e bisogna dire purtroppo — da soli tre pezzi, uno dei quali però di eccezionale pregio e bellezza. Essi dimostrano, per giunta, quali incertezze regnano ancora sovrane a proposito dei punzoni di maestri e zecche d'Italia (Cap. VII. Italie, p. 231 - 233), attraverso i tre pezzi descritti.

Il primo pezzo italiano è un cucchiaino da caffè (N. 346) dell'inizio del sec. XVIII, che viene attribuito a Giovanni Adolfo Gaap di Augsburg (Augusta). Nato verso il 1665, il Gaap si trasferì a Roma, dove è documentabile dal 1691; ha sostato — da documento di recentissima scoperta — a Perugia; dal 1716 in avanti lavora a Padova, dove sarebbe morto dopo il 1718. Non si riesce bene a comprendere in base a quali elementi sono stati attribuiti a questo maestro i punzoni riscontrati sul cucchiaino: il punzone (a) mostra il monogramma F. P. sormontato dalla testa alata del leone di San Marco. Il punzone (b) è tondo e mostra ancora una volta, ma solo, il simbolo della Serenissima: testa di leone alata, nella forma tipica detta « el leon de la molega » (dalla « molega », una varietà prelibata per i buongustai di granchi di mare e di laguna, detta così, perchè morbida come la mollica di pane).

Un raffronto con i punzoni impressi su di un cucchiaio da « ragout » della fine del sec. XVIII, quasi identici a quelli ora esaminati, avrebbero dovuto far andare più cauti i redattori delle schede di questo catalogo (Cat. N. 348). Vi si osserva infatti un marchio, incompleto, con in alto un Leone alato ed in basso un monogramma del quale si vede soltanto la lettera P. dopo un punto; il secondo punzone, anch'esso battuto in modo incompleto, mostra un monogramma V. O. E' evidente che sia nel primo cucchiaino che nel secondo cucchiaio più grande ci troviamo di fronte a marchi di revisione veneziani. Ma debbo aggiungere — come recensente animato da spirito di equità, ansioso di poter apportare, nei limiti del possibile, eventuali nuovi elementi di valutazione e di giudizio — che malauguratamente nulla di preciso si sa a proposito delle norme che regolavano la punzonatura nella Serenissima Repubblica Veneta, sia nella stessa città di Venezia, quanto nei maggioni centri di zecca, e quindi di verifica e saggio della bontà dei metalli nobili. Uno studioso volonteroso avrebbe qui un campo di ricerca interessantissimo, facilitato dalla disponibilità del grandioso Archivio di Stato e dalle raccolte di documenti tanto della Città di Venezia stessa, quanto del Civico Museo Correr.

Per Roma il Louvre può, ora, menar vanto di possedere un cimelio veramente sontuoso, anzi, regale. Un capolavoro non soltanto dell'arte orafa, ma anche della gioielleria del sec. XVIII: un calice in argento dorato, lapislazzuli, smalti e perle, con la patena ed anche con lo astuccio originale. Per giunta è un oggetto con una sua particolare storia.

Papa Pio VI volle offrire questo calice all'Arcivescovo di Cracovia e Primate di Polonia, il Principe Giuseppe Poniatowski. Dall'Arcivescovo, alla morte di questi, andò in eredità all'ultimo Re di Polonia, Stanislao Poniatowski. Da lui lo ereditò la Principessa Poniatowska, andata in isposa al Conte Tyzkievics; i Tyzkievics a loro volta ne fecero dono al Principe de Talleyrand, il quale a sua volta ne volle fare omaggio alla Cappella della « Charité » di Valencay. Il Principe de Valencay, finalmente, ha donato l'eccezionale calice al Louvre.

Come marchio di maestro si trovano due diversi punzoni: uno con il monogramma L. V. con tre gigli di Francia (i Valadier sono immigrati a Roma fin dal 1720), l'altro per esteso presenta su due righe la dicitura: *Valadier Roma*, riuscita incompleta delle due ultime lettere.

Già il tedesco Marc Rosenberg (Der Goldschmiede Markzeichen, 3ª ed., vol. IV), partendo da un cimelio esistente nel Residenz-Museum di Monaco di Baviera, credeva di poter fare il nome di un orafo romano, L. Valadini, un errore che stranamente viene ripetuto in questo catalogo. Insisto sullo « stranamente » per un motivo che dirò appresso.

Di orafi Valadini a Roma, nel Sette ed Ottocento, non v'è nemmeno l'ombra. Si tratta in realtà dei Valadier, dei quali in ordine storico abbiamo: Andrea, i suoi figli Giovanni e Luigi I; i figli di Giovanni: Filippo, Luigi II e Tommaso; i figli di Luigi I: Domenico e Giuseppe (Luigi Pietro) il famoso architetto, geniale urbanista creatore di Piazza del Popolo e dei Giardini del Pincio. Sembra che Giuseppe Valadier si servisse dei punzoni paterni. Per i romanisti ricorderò ancora che i Valadier hanno esercitato per decenni attivissimi laboratori d'arte nel grazioso palazzetto settecentesco di Via del Babuino 90, angolo vicolo Alibert, dove nel 1779 Papa Pio VI volle onorarli di un sua augusta visita. Luigi Valadier, fatto Cavaliere in quell'occasione, fece apporre una piccola epigrafe, ancor oggi esistente nell'androne del palazzo.

Il calice del Louvre trova un eccezionale riscontro in un altro calice sontuosissimo, uscito dalla medesima bottega dei Valadier, oggi custodito nel Tesoro della Basilica di San Pietro in Vaticano. Si tratta del calice che Maria Clementina Sobieska, donò al figlio Enrico, Duca di York, quando questi abbraccio la vita ecclesiastica. Divenuto ben presto uno dei più giovani Cardinali di Curia, battè un vero «record» raggiungendo nella sua dignità della porpora ben mezzo secolo, per giunta come Arciprete della Basilica Vaticana. Toccò a lui la triste incombenza di consegnare i tesori della Basilica Petriana per la loro fusione in ottemperanza del Trattato di Tolentino del 1796. Più tardi volle lasciare il suo prezioso calice al Tesoro Petriano, dove ancor oggi esso colpisce l'attenzione dei visitatori per le centinaia di brillanti, ma anche per la sua forma veramente regale. Anche sul calice York ritorna il punzone rettangolare dei Valadier, ma non quello a monogramma con i gigli.

Alla bottega dei Valadier dobbiamo anche il reliquiario ad urna del Presepe in Santa Maria Maggiore, quello della Santa Croce in Santa Croce in Gerusalemme, i busti dei Santi Pietro e Paolo in San Giovanni in Laterano. Cimeli questi che attendono ancora una loro valorizzazione in sede storica e critica, un'occasione che Costantino Bulgari si è lasciata stranamente sfuggire compilando i due volumi di « Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia - Roma » (Roma, 1959).

Un'opera di per sè altamente meritoria, ma condotta con metodi peregrini, tali, comunque, da non corrispondere a tutte le esigenze che l'attuale critica storica ed artistica legittimamente può pretendere da una pubblicazione di tale mole e pretesa. Ma di questo dirò in separata sede. Dal catalogo in esame emerge comunque, il fatto che il Bulgari dai compilatori del catalogo francese venne richiesto di informazioni — e che preferì lasciarli nell'incertezza: Valadier o valadini? Questa almeno è l'impressione che si ricava dall'importante catalogo parigino.

A quanto un simile catalogo in Italia, per esempio della mirabile raccolta del Museo del Palazzo Venezia? Il caro amico, Prof. Antonino Santangelo ne ha redatto uno da lungo tempo, ma nessun editore ne ravvisa l'opportunità di pubblicazione; solite tristezze d'Italia...

GIUSEPPE AGNELLO, *I Vermexio, architetti ispano-siculi del sec. XVII*. Firenze, La Nuova Italia, 1959, cm 22x30, pagg. 224, tavv. f.t. 48, legato 1/2 tela, L. 10.000.

Voler presentare, oggi, Giuseppe Agnello al pubblico degli studiosi ed amatori d'arte, significherebbe portare i famosi vasi a Samo e le nottole ad Atene. Nel campo degli studi d'arte della Sicilia egli va annoverato tra i maggiori maestri attualmente viventi ed operanti indefessamente. Sempre di nuovo colpisce la versatilità di questo autentico maestro dell'indagine scientifica, impostata sulla più severa disciplina critica e — per i periodi più vicini a noi — anche sul più paziente lavoro di ricerca archivistica che si possa immaginare: dall'archeologia cristiana, attraverso le varie fasi dell'avvicendarsi di stili — espressione visibile delle movimentate vicende dell'Isola Trinacria — fino al barocco.

La serie dei volumi che già costituiscono un materiale di studi imponente è andata a completarsi recentemente di una nuova opera di particolare interesse, in quanto riesce a presentare i risultati di pazienti ricerche d'archivio, attraverso le quali ha potuto identificare gli artefici di alcune tra le più significative architetture civili e religiose di Siracusa: i vari membri della famiglia di Vermexio.

Sono passati quasi quarant'anni da quando per la prima volta il nome di questa famiglia di artisti è stato presentato alla critica per merito di Enrico Mauceri. Due notizie relative al Palazzo Senatorio, edificio di singolare importanza non solo nel quadro dell'architettura barocca siracusana, ma anche di tutta la Sicilia orientale. E' stato l'Agnello ad iniziare pazienti ricerche d'archivio per venire a capo di uno dei più interessanti capitoli della storia dell'architettura siciliana. Lo stesso A. deve, però, dichiarare anche — con malcelata amarezza — che tante, troppe lacune delle conoscenze fino ad ora acquisite non potranno mai essere colmate, perchè nel corso dei secoli, soprattutto dopo la soppressione di tanti enti autonomi ed ecclesiastici dopo il 1860, sono andati dispersi preziosissimi materiali d'archivio. Perdite, queste, che del resto si sono manifestate un poco ovunque in Italia, ma soprattutto nel Mezzogiorno fin dall'epoca dell'invasione francese con la relativa proclamazione di «repubbliche une ed indivisibili ».

Per i Vermexio le pazienti ricerche dell'Agnello hanno permesso di individuare diversi membri della famiglia, conoscere alcuni dati biografici ed individuare qualche loro opera andata perduta in seguito.

Dalle molte notizie riunite risulta che la famiglia dei Vermexio era immigrata in Sicilia dalla Spagna, figurando come capofamiglia un Andrea il quale nel 1594 lavora a Siracusa in S. Lucia dei Disciplinati. Poi nel 1619 è nuovamente ricordato con un figlio Giovanni, non ancora maggiorenne. L'anno appresso Giovanni si accasa con una donna d'origine spagnola anch'essa, di Palermo. La

famiglia doveva già essere in buone condizioni e considerazione, tanto che al contratto di nozze assistono un capitano spagnolo ed il castellano di Castel Maniace, anch'egli nativo di Castiglia. Come era spagnolo anche il vescovo di Siracusa Giovanni Torres.

Fin qui tutto sembrerebbe semplice, se proprio in quello stesso momento a Siracusa non si accertasse la presenza di un omonimo, certamente un parente, quel Giovanni Vermexio al quale si debbono alcune tra le più interessanti costruzioni civili e religiose. Tutti questi Vermexio erano capomastri ed imprenditori edili ed avevano raggiunto anche discreta agiatezza con possessi immobili e vaste parentele.

Giovanni di Andrea Vermexio aveva avuto anche un figlio, Francesco, del quale ancora poco si sa; mentre di altri membri della famiglia oltre il nome ed il mestiere di capomastro nulla è stato appurato: Gian Luca, un altro Giovanni, un secondo Andrea ed un Battista. Dopo il 1693, data dell'ultimo documento, cala il silenzio ... che siano rimasti anche loro vittima del tremendo terremoto?

Il « vero » Vermexio è Giovanni, il capolavoro del quale è il Palazzo di Città, che doveva rimpiazzare una vecchia costruzione quattrocentesca in parte ancora conservata. Il nuovo palazzo venne costruito dinnanzi alla Cattedrale tra il 1629 ed il 1633. Avrebbe dovuto essere decorato anche con statue dei reali di Spagna affidate allo scultore Gregorio Tedeschi, ma la grave carestia del 1636 suggeriva di sospendere i lavori.

Ancora i documenti rivelano improvvisi danni alle volte, consolidamenti, ed infine la sistemazione definitiva e la messa in funzione del bel palazzo nel 1663, quando Giovanni Vermexio era morto da ormai 15 anni.

Dal punto di vista artistico il Palazzo di Città, o del Senato, al quale in un momento di euforia culturale classicheggiante si voleva dare addirittura il nome di « Buleuterio », è senza forse la costruzione più caratteristica non religiosa di Siracusa. Pur essendo svolto d'un solo getto entro un breve spazio di tempo del Seicento, esso dimostra in Giovanni Vermexio un'autodisciplina dell'espressione artistica, una equilibrata sensibilità che fanno apparire le sue opere piuttosto come realizzazioni rinascimentali che soltanto gli elementi decorativi riportano nel pieno del periodo d'esecuzione.

Si aggiunga che all'aristocratica forma espressiva delle masse strutturali e delle funzioni fa riscontro il meraviglioso materiale da costruzione, la pietra calcare siracusana che attraverso i secoli assume una patina calda e palpitante, l'esempio più significativo della quale è l'imponente facciata del Duomo siracusano, il capolavoro del Picherale. Lo spazio mi vieta di seguire l'A. nell'acuta analisi stilistica dei particolari dell'edificio e preferisco seguire brevemente l'elenco di altre opere del Vermexio ancora esistenti.

Così riuscì particolarmente caratteristica la ricostruzione della chiesetta del «Sepolcro di S. Lucia » deliberata nel 1629. Per il finanziamento si provvide alla costituzione di un'apposita « Opera ». Le autorità militari di allora però, vedevano nell'erigenda chiesetta un pericolo strategico e tanto sapevano darsi da fare con il Vicere spagnolo residente a Palermo, che i poveri siracusani dovettero modificare il primo progetto del Vermexio. Purtroppo la parte più bella dell'edificio è rimasta infossata ed il corpo superiore, che doveva dare risalto vero e proprio, doveva subire le conseguenze delle angherie della burocrazia spagnola — o della burocrazia « tout court ».

Il tempietto ideato dal Vermexio è a sistema centrale, su base poligonale. E' interessante notare, come di fronte al Palazzo di Città o Senatorio, la chiesa di S. Lucia riveli uno spirito più liberamente barocco e molto giustamente lo A. intravvede in talune soluzioni vermexiane, come nelle incorniciature delle porte e delle finestre, elementi che trovano immediata analogia in alcune delle opere di Francesco Borromini.

Nella chiesa di S. Lucia « extra moenia » l'opera di Giovanni Vermexio può essere seguita soltanto parzialmente, in quanto l'edificio ha subito numerose manomissioni. Quello che del nostro artista rimane di sicuro, come p. es. la imponente serie di pilastri ed arcate, e poi ancora la sobria decorazione del transetto, sembra avere riferimenti più diretti con il Palazzo di Città che non con la Chiesetta del Sepolcro. La sobrietà formale ha accenti così puri da riportarci, per un attimo almeno, alle più pure forme dell'ultimo Quattrocento e del primo Cinquecento fiorentino.

Nella Cappella del Sacramento del Duomo siracusano, comunemente detta Cappella Torres dal munifico vescovo che ne aveva deliberato la fondazione, si ha quasi certamente una caratteristica opera di sola architettura interna, il progetto della quale viene dall'A. attribuito ancora a Giovanni — e questo anche per la considerazione che il Palazzo Vescovile deve essere ritenuto opera del padre Andrea.

In questa Cappella, che venne condotta a termine da un ingegnere dopo la morte di Giovanni, senza, a quanto sembra, modificare il progetto originale, è stato creato un insieme di singolare armonia e bellezza, si direbbe di particolare scorrevolezza narrativa, che supera i prospetti del Palazzo di Città, tanto più austero e composto.

L'ingegnere che realizzò il progetto di Giovanni Vermexio è stato il « capomastro » Giuseppe Guido ed attraverso alcuni fascicoli di atti miracolosamente scampati alle tante dispersioni, l'A. pazientemente ha elencato i nomi e le mansioni di tanti artigiani, i nomi di famiglia dei quali, in parte ancor oggi continuano le tradizioni ataviche.

Per la Chiesa di S. Benedetto l'A. rivendica la paternità artistica ad Andrea Vermexio. Forse fu eseguita intorno al 1619-1620, con un prospetto particolarmente interessante nell'accentuazione dei vari elementi. Allo stesso Andrea devono appartenere anche la Chiesa di Monte Vergine, il Collegio e la Chiesa dei Gesuiti.

A Giovanni va assegnata, anche per la « firma parlante » scolpita: una lucertola (« vermetto »), la Chiesa di S. Filippo Neri fondata nel 1652 dalla nobile Margherita De Grandi, il prospetto della quale ha riferimenti con il Palazzo di Città, mentre l'interno si rivela come luminosa e viva opera originale. In questa chiesa deve essere ricordato anche l'originalissimo pavimento a grande disegno decorativo, in calcare chiaro e pietra asfaltica scura.

Dopo questi edifici sacri l'A. passa in rassegna una serie di costruzioni civili, a cominciare dall'imponente Palazzo Torres, ora Vescovile, per passare ad opere di minore mole, ma di eguale impegno artistico, come Palazzo Corvaia, Abela, dall'affascinante loggia interna con i pilastri girati a vite, Palazzo Blanco dal magnifico balcone che richiama la decorazione della cantoria della Chiesa del Collegio dei Gesuiti. Si sarebbe portati ad elencarli tutti, ma assai spesso l'opera vermexiana si limita ad un semplice gioco di masse, accentrando le sue enunciazioni in un portale con sovrastante balcone, in incorniciature di finestre, in semplici ma anche ben equilibrati giuochi di volumi e chiaroscuri.

In tal modo la parte vecchia di Siracusa, tutta raccolta entro il perimetro dell'antica Ortygia, si trovò arricchita di un complesso di opere architettoniche che dovevano imprimerle un inconfondibile carattere di aristocraticità, una distinzione che doveva fare di questa piazzaforte una città anche bella e attraente.

Arricchiscono l'opera in esame 48 tavole con 90 figure e qualche grafico che permettono di seguire in ogni particolare le analisi e le argomentazioni dell'A. espresse sempre con un inconfondibile stile ed una limpidezza di pensiero che, oltretutto, rendono piacevole la lettura.

Ciò che più impressiona è la raccolta di 168 documenti, quasi tutti riportati « in extenso »; è il frutto di anni di pazienti ricerche che sa valutare a fondo soltanto chi a sua volta, anche solo per breve tempo, ha voluto frugare tra le ingiallite carte delle generazioni passate. Quante volte anche a chi stende queste povere parole di commento è capitato di avere sfogliato attentamente qualche grosso volume di registri notarili, di mandati, arrivando alla fine della giornata « in bianco » o, se è andata bene, con due o tre schedine — e le mani nere di pulviscolo secolare. Ma intanto uomini e cose del passato sono stati rivissuti ed hanno aiutato a tracciare quel quadro del passato, che sempre di nuovo affascina e contribuisce ad arricchire le nostre conoscenze dei tempi passati che aiutano a comprendere i tempi nostri.

Ed in questo il Prof. Giuseppe Agnello è pienamente riuscito — come nelle altre sue importanti opere di storia dell'arte siciliana.

*Angelo Lipinsky*

## DAS MUNSTER
### *n. 11-12 1960*

Anche il VI fascicolo della tredicesima annata è dedicato alle manifestazioni artistiche collegate con il Congresso Eucaristico Mondiale di Monaco di Baviera, uno dei maggiori avvenimenti dell'Europa cattolica in quest'ultimo periodo.

La Dottoressa Gislind RITZ offre un panorama riassuntivo della importantissima mostra « Eucharistia » allestita nel l'ex palazzo Reale di Monaco di cui « Arte Cristiana » ha dato relazione nel fascicolo n. 9/1960.

Meritavano particolare attenzione in questa collezione, p. es. i due più antichi calici della regione di lingua tedesca: quello del Duca di Baviera Tassilo (777-788) e l'altro di S. Liudgero (primo vescovo di Münster), datato 788. Inoltre una ricca serie di altari portatili (altaroli), tra i quali anche uno firmato da Rugerus de Helmershausen (verso il 1118). Oltre alla stupenda serie di calici romanici, gotici e barocchi, colpiva soprattutto l'attenzione la serie dei 120 ostensori. Mentre quelli del periodo gotico tentano di raggiungere soprattutto effetti architettonici di impareggiabile fascino, quelli del periodo barocco meritano di essere studiati per il loro valore di contenuto simbolico, in quanto — anche in concomitanza con il movimento della Controriforma e la continua affermazione della reale Presenza del Figlio nel Sacramento dinnanzi alle varie correnti riformistiche — committenti ed artisti cercavano di esprimersi chiaramente in una ricchissima simbologia, per la quale manca, in Italia, ogni parallelo — salvo una serie non ancora sufficientemente studiata di ostensori di scuola napoletana del Settecento.

Così in un ostensorio della Parrocchiale di Tittmoning del 1680 è raffigurata la Adorazione dei Pastori; nella culla è inserita la « lunula » per l'ostia. Un ostensorio di Kraiburg, opera firmata e datata di Gregor Vaith di Augusta, 1705, raffigura l'Ultima Cena; sulla mensa poggia la custodia con la lunula. In un altro, appartenente alla Chiesa del Collegio di Salisburgo, opera di Joseph Anton Zwinkhl del 1715, la Vergine in piedi stende lateralmente il suo manto; nel centro del suo corpo è inserita la custodia con la lunula (simbolicamente vi si può vedere un collegamento con figurazioni bizantine della Vergine « Platytèra », la quale reca in grembo, entro un alone, il Figliolo seduto. Il soprannome deriva dalle prime parole di un inno mariologico greco: « platytèra tòn ouranòn » = Tu che sei più ampia dei cieli. Nota del riassuntore). Di notevole interesse anche un ostensorio con la raffigurazione della battaglia di Lepanto.

Di singolare interesse era la serie di raffigurazioni simboliche, con le quali si cercava di far comprendere al semplice popolo i diversi significati dei vari aspetti del mistero eucaristico: così Gesù Cristo sotto il torchio dell'uva (« torcular calcavi solus »), frammisto ai grappoli, mentre l'albero premente è raffigurato dalla croce. Vendemmiatori sono gli Apostoli, mentre il vino viene raccolto dai fedeli. Altre volte è raffigurato il « Mulino delle Ostie »: assistita dai Quattro Animali Apocalitici, la Vergine versa sacchi di grano nel mulino azionato dagli Apostoli; tra i palmenti escono le ostie che cadono in un calice sostenuto dal Papa e dai Vescovi; in piedi nel calice Gesù Bambino. Magnifico simbolo eucaristico è quello espresso in una tavola del Seminario Arcivescovile di Frisinga.

Di questa mostra è stato allestito un catalogo critico ed illustrato, corredato da una serie di importantissimi studi di teologi liturgisti, storici d'arte, che ne fanno un libro di consultazione utilissimo, anche per i rinvii bibliografici.

Hugo SCHNELL, uno degli esponenti più attivi del cattolicesimo militante di Monaco, presenta poi la « Biennale di Arte Sacra di Salisburgo 1960 ». Così, come la mostra era stata allestita, in seconda edizione dopo quella del 1958, presentava il fianco scoperto a troppe critiche — in massima parte giustificatissime. La scelta delle opere appare per lo meno discutibile, anche perchè non presenta una panorama adeguato alle varie correnti attive in ogni nazione, ma soltanto alcuni artisti, spesso unicamente di correnti estremiste. Le polemiche attorno alla manifestazione salisburghese sono tuttora accesissime — e lo saranno ancor di più in avvenire, se non si cambierà radicalmente metodo di scelta e raccolta di opere. Comunque è interessante annotare, che, come nella prima mostra, anche in questa, allestita nei matronei (« Oratorien ») del Duomo di Salisburgo, si è voluto concedere spazio alle manifestazioni artistiche delle chiese cristiane cattoliche.

Tra le opere più discusse in asperrime polemiche figurava anche il « Crocifisso » di Assy, che il Vescovo di Annecy ha fatto togliere in conseguenza delle proteste dei fedeli. Vedendo questo fascio di verghe di ferro saldate alla fiamma ossidrica non si può dar torto al Presule. Altra opera da ripudiare decisamente è, a mio parere, la custodia per il Santissimo, forgiata in regoli di ferro da José Luis Coomonte (Spagna) con inseriti pezzi di quarzite invece di gemme.

Anche se si deve essere, tutti indistintamente, d'accordo nel ritenere inutile, anzi dannoso sforzo, il voler ripetere linguaggi formali del passato, nulladimeno ci si deve trovare anche d'accordo nella opposizione contro quelle degenerazioni dell'arte contemporanea che stanno invadendo le nostre chiese e che offendono, prima ancora che il buon gusto ed il buon senso, anche la nostra sensibilità morale e che dobbiamo considerare non soltanto oltraggio ma addirittura blasfemia. Anche a voler ammettere che la similitudine con Dio deve riferirsi soprattutto all'essenza spirituale dell'uomo, rimane pur sempre vero che secondo antiche dottrine dei Padri, i nostri Progenitori erano stati formati perfetti in ispirito e nel fisico — e tale si considerava anche il Figlio di Dio e dell'Uomo. Per sedici secoli la Chiesa esigeva dai suoi artefici la raffigurazione di quest'idealità — che doveva incontrarsi con l'esigenza filosofica di Platone che voleva « mente sana in corpo sano ». Ad aggirarsi nelle varie sezioni della Biennale d'Arte Sacra di Salisburgo per vedere queste caterve di cose che spingono il modernismo all'oltranza si direbbe che gli artisti per primi a queste idealità più non credono — e che dire dei committenti...?

Lo stesso Schnell deve riconoscere le manchevolezze di questa manifestazione salisburghese, come ha dovuto riconoscere anche in altre occasioni che anche nell'arte sacra germanica si stanno raggiungendo limiti che con l'arte, e con quella sacra in particolare, non hanno più nulla a che vedere.

Sempre Ugo Schnell presenta anche la grande mostra dell'architettura sacra contemporanea allestita nell'Accademia di Belle Arti a Monaco di Baviera. L'architettura sacra ha raggiunto effettivamente, specie nei paesi di lingua tedesca, una particolare chiarezza di linguaggio, una rigorosa logicità costruttiva ed allo stesso tempo una piena aderenza alle necessità del rinnovamento liturgico. E' interessante notare, a tale proposito, che tanto nei discorsi in occasione dell'apertura di questa mostra, quanto nelle discussioni durante il Congresso Internazionale degli Artisti Cattolici, è già emerso chiaramente un elemento sorprendente e che potrebbe essere indice di un disagio — preludente, forse, ad una crisi vera e propria: la maggioranza degli architetti è restia ad accogliere negli ambienti da loro creati, opere di pittura e di scultura delle correnti più in vista. In diversi interventi durante il Congresso degli Artisti Cattolici, proprio da parte di scultori e pittori veniva messa in risalto questa silenziosa opposizione da parte degli architetti. In compenso, però, le arti minori — ed in particolare l'arte orafa e dei parati sacri — hanno trovato una più intima rispondenza con gli ambienti sacri di recentissima realizzazione.

Proprio dell'arte orafa e dei parati questa mostra nell'Accademia di Belle Arti di Monaco aveva messo in mostra oggetti di altissima qualità — accanto ad altri, che naturalmente, potevano lasciare per lo meno perplessi.

Concludono il fascicolo diversi notiziari, nonchè gli indici dell'annata 1960.

*Angelo Lipinsky*

# ANCORA SU S. MARGHERITA DI CASATENOVO IN BRIANZA



**Casatenovo Brianza, Oratorio di S. Margherita: ritratto del Sacerdote che nel 1462 fece riedificare l'oratorio e dipingere un anno dopo. Qui viene riprodotto solo un particolare del dipinto che sovrasta all'interno la porta laterale destra.**

Dalle pagine di questa stessa rivista ci era occorso, già alcuni anni or sono, di portare il discorso su un ciclo di affreschi quattrocenteschi che ornano l'oratorio di S. Margherita in Casatenovo B. e che purtroppo sono soggetti ad un veloce deterioramento a causa di avversi fattori climatici e più ancora, duole dirlo, per l'incuria degli uomini che per molti anni senza alcun scrupolo adibirono l'ambiente sacro ai più bassi uffizi.

Si tratta, già li avevo descritti, di dipinti datati 1463, attribuiti, almeno nella parte centrale e pur con tutte le dovute cautele, a Leonardo da Besozzo, figlio di Michelino (Bicchi, Salmi). Le notizie storiche sicure ci sono fornite da una iscrizione latina posta ai piedi di un portentoso ritratto di religioso genuflesso che sovrasta la porta laterale destra. Dirimpetto, sulla parete sinistra, sta una Madonna con S. Margherita e immediatamente sopra un Cristo sul sepolcro, affresco probabilmente mutilo nella parte superiore.

Proprio questi dipinti delle pareti laterali sollevano le più motivate esitazioni nell'attribuzione a Leonardo, sembrando esigere una mano ben più sicura ed esperta che non sia l'epigono besozziano. L'affresco dell'abside, invece, con l'Incoronazione della Vergine, Cori Angelici, e, inferiormente, i Profeti e gli Apostoli, nella composizione arbitrariamente astratta, nell'impaginazione miniaturistica, nell'irrealtà dei gesti allusivamente significanti, si attaglia perfettamente alla levatura artistica di Leonardo, senza contare il confronto con gli affreschi autografi di S. Giovanni a Carbonara di Napoli, elemento determinante a favore di quest'ultimo erede delle magie di Michelino. Pertanto il restauro dovrebbe portare o a una chiarificazione della personalità di questi, o alla messa a fuoco della figura di un altro artista, forse con piacevoli sorprese.

Per interessamento del Prof. Dell'Acqua e dei suoi collaboratori, nella primavera scorsa la Sovrintendenza eseguì un'accurata ispezione, tracciando un piano di massima dei provvedimenti necessari.

Va notato che nel frattempo sono emersi elementi nuovi che possono servire egregiamente ad una indagine prima ancora storica che estetica. Sul lato destro della piccola abside, dove nella serie dei Profeti si notava una pausa, malamente mascherata con una stesura di colore solo approssimativamente intonato al complesso pittorico, in seguito a lavori murari nel retrostante locale, è venuta alla luce una finestrella sulla cui strombatura è dipinto un fraticello in preghiera. Risulta spontaneo supporre che una identica apertura avesse luce nella parte sinistra dell'abside; effettivamente presso gli Apostoli si nota una zona vuota, se non che una apertura qui risulterebbe asimmetrica rispetto a



**Casatenovo Brianza, Oratorio di S. Margherita.** In questa foto: **visione d'insieme dell'affresco absidale attribuito a Leonardo da Besozzo.** Nella pagina seguente: **due aspetti dello stesso dipinto: Angeli e Profeti.**

quella di destra. Assaggi più sistematici dovrebbero chiarire ogni dubbio. Comunque sia, questo nuovo dato propone un problema di ben maggior momento. La finestrella di destra non dà sull'aperto, bensì in un locale addossato alla chiesetta, addirittura in un angolo malamente illuminato di questo. Evidentemene si tratta di una costruzione posteriore addossata all'edificio sacro quando già gli affreschi erano stati ultimati, dal momento che la teoria dei Profeti rispetta il vano della finestrella, segno evidente che ancora non era murata e occultata.

Ancora. Un assaggio, oltretutto alquanto affrettato e maldestro, su quello che una volta doveva essere l'arcone, rivelò la presenza sotto un debole strato di calce, di altri affreschi, interrotti però bruscamente all'altezza dell'attuale soffitto, ma che senza dubbio una volta dovevano continuare anche sulla parete del sovrastante solaio. Il soffitto in legno risulta aggiunta posteriore.

E' accertato storicamente che nella seconda metà del '500, in seguito a una sua visita, S. Carlo Borromeo ordinò, oltre ad una generale imbiancatura a calce, in rapporto evidente con le ricorrenti pestilenze, di costruire il soffitto piano in legno, pena la chiusura dell'oratorio; penso che questo ordine fosse motivato da ragioni di sicurezza per gli arredi sacri; per la cronaca, l'ingiunzione dovette essere ripetuta più di una volta.

La scoperta di un'altra figura fratesca, oltre al magnifico riratto dipinto sopra la porta laterale, ripropone con insistenza l'ipotesi di una comunità se non proprio religiosa, per lo meno confraternale, una comunità essenzialmente agricola, entro certi limiti autonoma e autosufficiente. Le voci popolari del luogo farebbero propendere verso questa tesi ma bisogna essere estremamente cauti in quanto sono facilissime confusioni con altre località del luogo; sappiamo dai vecchi cronisti che ogni collina, ogni rialzo, si può dire, di questi paesi, ospitava una comunità, di regole svariatissime; non sempre ben viste dalle autorità religiose milanesi: è noto, mi si scusi un'ultima divagazione, l'episodio tragicomico della badessa di Brugora che fuggì con tutte le monache all'avvicinarsi di S. Carlo.

Consorteria laica, o comunità religiosa, sarebbe stato comunque un'opera egregia tentare di isolare dalla selva di nuovi edifici che lo assediano tutto il carpus di costruzioni che risalgono al '400, liberarlo da sovrastrutture arbitrarie, rimettere in luce, insomma un modello autentico, di contro alle fantasiose ricostruzioni, di frazione rurale quale si presentava alla metà del secolo XV. Il che avrebbe assunto un significato tutto particolare; una lezione di architettura « umana », dal momento che S. Margherita sta per essere completamente fagocitata da edifici del peggior gusto che si possa vedere per molte miglia intorno.

Purtroppo questa impresa è stata resa impossibile proprio in questi ultimi tre o quattro anni da alcuni rifacimenti, giustificati sotto molti punti di vista, ma che comunque hanno alterato radicalmente la fisionomia del complesso. Sono

**Casatenovo Brianza, Oratorio di S. Margherita.** Nella pagina precedente, in alto: **particolare della decorazione absidale immediatamente sovrastante lo zoccolo,** figura in basso, **sul quale sono dipinti in allegoria i mesi dell'anno.**



In questa pagina: **un'immagine centrale della decorazione raffigurante la S.S. Trinità e l'Incoronazione della Vergine. Ai lati e sotto la mandorla si profilano le figure degli Angeli e dei Profeti.**

Nelle due pagine seguenti, a sinistra: **la SS. Trinità e l'Incoronazione della Vergine, quadro principale dell'affresco absidale;** nell'altra foto: **decorazione della parete di sinistra. E' raffigurata la Madonna col Bambino e con S. Margherita, più in alto Gesù nel sepolcro.**

scomparsi alcuni portichetti con colonnine che credo fossero residui di costruzioni ancora più antiche; sono state rifatte le scale, sacrificando i tetragoni, monolitici gradini in pietra e alterando anche l'antico schema di articolazione e di collegamento fra i vari membri del sistema di edifici. Prima ancora si erano abbattuti i rustici, indiscriminatamente, accomunando tutto in una frenetica mania di ripulire, di rinnovare.

Resta pertanto da provvedere almeno all'oratorio, cercando di ridare a questo rudere fatiscente la vetusta austerità sacrale.

La Sovrintendenza ai monumenti ha indicato chiaramente la trafila degli interventi; si deve anzitutto liberare l'abside dalle costruzioni esterne che ne alterano la primitiva gentilezza di rustica chiesuola campestre. Questa operazione ha una importanza capitale anche in rapporto alla conservazione degli affreschi: il locale che sta dietro l'abside è attualmente adibito a cucina, con questo grave inconveniente, che l'umidità di questa filtra attraverso l'abside andando a impregnare il supporto di calce e terriccio scadente degli affreschi, con grave pericolo di sgretolamento per gli stessi. Una volta abbattute le murature retrostanti e ristabilito l'equilibrio termico con la libera circolazione dell'aria dietro la chiesa, si sarebbe ovviato, almeno in parte, al pericolo maggiore per gli affreschi. Occorre poi procedere all'abbattimento del soffito piano in legno riportando l'edificio all'antica copertura in travi a vista, ad unico spiovente, addossata alla fattoria, ridonando così alla chiesetta quella spaziosità e quell'euritmia di parti che ora le manca assolutamente. Con ogni probabilità anche il pavimento va abbassato di venti, trenta centimetri, per dare il dovuto risalto all'altare e al recinto sacro. Solo allora si potrà procedere ad un restauro accurato degli affreschi, con una paziente, sistematica ricognizione delle stesure cromatiche originali e l'eliminazione delle ridipinture, che non sono poche.

E' evidente che un'opera così impegnativa può essere ultimata solo con la collaborazione fattiva di tutti gli enti interessati e più ancora forse, dal momento che non è un mistero per nessuno la limitatezza delle possibilità degli organi pubblici, con la partecipazione consapevole di tutti quei privati cittadini per i quali può avere ancora un significato ciò che va oltre i valori contingenti di una esistenza squallidamente materiale.

*C. Pirovano*





# È PROPRIO DI LEONARDO LA "MADDALENA"?

Pochi mesi fa è stata diffusa, da Helsingborg, una notizia che ha messo a rumore vari ambienti artistici. Si diceva difatti che un pittore e decoratore italiano aveva riportato alla luce una pregevole opera il cui carattere pittorico era affine all'arte di Leonardo.

Gli avvenimenti, stando alle prime dichiarazioni, si sarebbero svolti nella forma seguente.

Un pittore romano, G. Carcaterra, tempo addietro, aveva acquistato da un rigattiere del mercato di Porta Portese alcune vecchie tele che voleva usare per dipingere altri soggetti. Tutto il materiale acquistato l'aveva pagato con la modica cifra di millecinquecento lire.

La cosa non era del tutto nuova per il pittore Carcaterra che, come tanti altri artisti, usava appunto acquistare delle tele vecchie per ridipingerle.

Una parte di queste tele venne nuovamente dipinta a Roma e una seconda parte varcò i confini d'Italia per seguire il nuovo proprietario. Il pittore Carcaterra difatti si era trasferito provvisoriamente in Svezia per allestire una mostra personale. Ed è proprio qui — per essere più precisi, a Helsingborg — che ritornò alla luce « la Maddalena » la quale sarebbe, secondo certuni, opera di Leonardo.

La scoperta va attribuita, come succede quasi sempre in occasioni del genere, al caso. Il pittore difatti, prima di usare nuovamente la tela, procedeva alla sua pulitura e questa volta, passando una sostanza solvente, osservò che anzichè scomparire la patina grigia provocata dal tempo si andava formando una figura umana. La curiosità si trasformò ben presto in ansia e quest'ultima esplose in entusiasmo quando apparì una donna in atteggiamento di enigmatica meditazione; una figura che conteneva in sè i caratteri dell'arte di Leonardo.

Rientrato in Italia con una serie di fotografie dell'opera — la quale era stata intanto depositata all'ambasciata italiana — il pittore si rivolse a dei periti d'arte i quali, in genere, espressero il parere che si trattasse veramente di un'opera leonardesca.

Ci furono però — e ci sono tuttora — anche coloro che sono del parere contrario e questi ultimi dichiarano anche che, se l'opera fosse stata veramente di Leonardo, il quale non ha mai dipinto nessuna « Maddalena » secondo gli storici, avrebbe dovuto essere ricordata tanto dal Vasari quanto dal Dolci che, com'è noto, catalogarono tutta l'opera di Leonardo.

Al di fuori di ogni polemica, a pro dell'una o dell'altra corrente, ci sembra però opportuno sottolineare il fatto che l'opera, per essere attribuita al grande Maestro del Cinquecento, non è sufficiente che presenti un vago sfumato — che si può trovare nella maggior parte dei leonardeschi —; nè alcuni frammenti di paesaggio sono bastanti a provare l'autenticità dell'opera.

Indubbiamente il sorriso della « Maddalena » ricorda un po' l'espressione misteriosa e sognante



Quest'opera, che viene chiamata « la Maddalena », venne in un primo momento attribuita a Leonardo. L'esame dell'insieme però presenta una forma chiaroscurale ben lontana dallo sfumato leonardesco.

delle donne di Leonardo. E' possibile per esempio un confronto con il volto della « Madonna delle Rocce », che, caso strano, ha anche la stessa inclinazione. Quest'opera però venne dipinta da Leonardo in collaborazione con i fratelli De Predis. E, probabilmente, anche la nuova scoperta sarà uscita dal pennello di uno dei tanti seguaci di Leonardo i quali però non sono mai riusciti ad avvicinarsi alla perfezione e al carattere leonardesco.

*Renzo Baschera*

# S. CARLO E IL DECORO DELLE CHIESE

« Perchè i sagrj Templi, che sono case di Dio, nelle quali si esercita il suo santissimo culto, e si trattano di cose divine, erano in malissimo stato, e molto declinati dall'antico suo decoro (San Carlo), mise cura grandissima nella loro ristorazione, facendo levare le cose indecenti, come erano statüe, pitture profane ed insegne militari... ». Così il Giussano (1), il più eminente e documentato storiografo di San Carlo, al quale hanno dovuto attingere anche gli scrittori posteriori che si sono occupati della vita e delle gesta del grande Borromeo.

Milano, nonostante certa ricchezza che veniva a dare agio alla città, dovuta specialmente agli scambi commerciali con molti paesi (2), a parte qualche tempio fiorente di religione e di arte, aveva molte chiese, soprattutto al di fuori della cerchia dei bastioni e nella Diocesi, trascurate e malandate.



Del resto la distinzione dei ceti era assai netta: accanto ai pochi ricchissimi, c'era un numero grandissimo di poveri, anzi di miserabili, ed anche lo stato delle chiese, per questa ragione, ne veniva a soffrire. Non bastano esempi isolati di templi degni di ogni considerazione e dal punto di vista della conservazione architettonica e da quello dell'opulenza delle decorazioni e delle sacre suppellettili perchè si possa parlare di un soddisfacente stato generale. Troppi di essi, in verità, erano assai malconci: in alcuni c'era il tetto divelto, che lasciava libero adito ad ogni sorta di intemperie, altri per somma povertà possedevano il pavimento in terra battuta (e ci si può facilmente immaginare lo stato di sconcezza quando pioveva o nevicava), in altri ancora i lavori di costruzione o di restauro procedevano in maniera assai lenta, in quasi tutti, infine, lo stato di conservazione delle suppellettili era difettoso o in pessima manutenzione. In certe chiese si giungeva al punto che mancava l'olio per la lampada o il tabernacolo e le Sacre Speci non potendovi essere conservate erano riposte in altri luoghi (3).

Un esempio classico di povertà riguarda la Chiesa dei SS. Nazaro e Celso presso la Strada Valassina. In questa chiesa v'era tanta miseria che nel 1564 il Parroco, alla vigilia di una Visita pastorale di San Carlo, dovette provvedere ad acquistare un tabernacolo, due candelieri ed una sedia per la sala: il tempio era così povero che possedeva un unico paramento per la SS. Messa e da poco era stato fatto, con immensi sacrifici il tetto.

C'erano tra l'altro delle chiese insigni, come San Nazaro Maggiore, che si trovavano in precario stato di conservazione ed avevano la massima urgenza di riparazioni. I Canonici di quel Tempio diedero retta ai consigli del Cardinale e pensarono a restaurarlo nel 1578 (4). Si aggiunga a questo stato di cose alcuni imprevedibili infortuni, come il crollo della cupola di San Lorenzo: il Borromeo esortò clero e fedeli ad avere fiducia nella Provvidenza divina che avrebbe trovato riparo alla mancanza di danaro. La qual cosa si avverò in seguito: ci fu un miracolo nei pressi della Chiesa, piovvero le elemosine e si potè procedere alla ricostruzione della cupola.

Inoltre lo stato di passività e di indifferenza di buona parte del clero non favoriva certamente le cose. Molti erano i parroci che non risiedevano sul posto, che non si prendevano cura della loro chiesa e dei loro fedeli, che si affidavano a dei cappellani; altri erano poco preparati culturalmente, specialmente in campagna, atterriti solo dal profilarsi di una Visita pastorale, ben sapendo che un po' per povertà, ma anche un po' per mancanza di zelo, avrebbero avuto da darsi da fare in seguito alle ordinazioni del Santo, intransigente per ciò che riguardava il buon funzionamento e la perfetta tenuta della Casa del Signore. Significativo al

NOTE:

1) Gio Pietro Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo*, nelle stampe di Gio Maria Rizzardi, in Brescia, 1709.

2) Al proposito si confronti tra gli altri Malaguzzi Valeri, *Milano*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1906. A pag. 40 del 2° vol., l'autore scrive: « Le industrie e la ricchezza cittadine (nel sec. XVI) erano grandi. Di qui si esportavano mille prodotti di una lavorazione oramai famosa nel mondo: dalle armi ai tessuti ». E prosegue citando brani del Guicciardini che trattano di questo stato di benessere (riservato però ai soli ceti privilegiati).

3) Così p.e. nella chiesa di San Giorgio al Palazzo dove San Carlo impose di fare un tabernacolo in legno dorato e di riporvi il SS. Sacramento che si trovava in altro posto durante la sua Visita pastorale.

Un altro esempio: Chiesa di San Satiro. San Carlo nella sua scrupolosa visita del 1576 diede precise e dettagliate istruzioni affinchè il SS. Sacramento venisse riposto sopra l'altare maggiore (Cf. *Archivio di Curia*, Sez. X, Vol. 4, San Satiro, Anno 1511-1607).

4) « Et insomma — scrive al proposito il Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, IV vol., in Venetia, Appresso i Guerra, 1952 — hanno rinnovellato ed abbellito tutta la detta chiesa, et ogni sua parte con molta grossa spesa

**Milano, Duomo: Sepolcro di S. Carlo. La ricchissima urna in cristallo di rocca, è dono di Filippo IV di Spagna. Sul soffitto, lamine d'argento narranti le gesta del Santo.**



proposito un documento d'archivio: si tratta di una relazione di Mons. Porro, espressamente inviato dal Borromeo a visitare alcune chiese vicine a San Simpliciano. Perdura nella prima parte del ministero di San Carlo lo stato di abbandono e di miseria di molte chiese. La situazione era certamente dolorosa e lunga a sanarsi. I passi principali della relazione del Porro sono talmente indicativi che si commentano da sè. In San Protaso alla Trinità: la pisside è un calice di piccolo fusto ed immondo — la lampada è molto immonda oltre che piena « de olio de linosa » — le tovaglie d'altare non sono distinte, ma una piegata serve per due. Ne migliore è lo stato della Parrocchia di San Carpoforo: lampada rotta ed immonda — tovaglie immonde e non distinte — candelieri immondi — patena e calici immondi e rotti talmente che ne è stato interdetto il loro uso. In San Marcellino il tabernacolo viene considerato addirittura « indecente », gli altari malornati e tutti sforniti, le tovaglie nel solito pietoso stato. Né più confortevole è lo stato di San Tomaso in Terra mara, dove il calice e le patene sono talmente indecenti che si è dovuto sconsacrarne cinque su sei; inoltre mancano i confessionali (5). Una situazione, insomma, alquanto avvilente.

Alle conseguenze della povertà e dell'incuria da parte di un buon numero di sacerdoti si deve aggiungere il decadimento di certe congregazioni religiose. Nota è l'azione di San Carlo per la repressione di ogni sorta di malcostumi e, fatto tra i principali, l'abolizione dell'Ordine degli Umiliati, che s'era dato al commercio, soprattutto della lana, trascurando la chiesa. Noto è anche il tentativo di assassinio del Borromeo in seguito alle sue ordinazioni; fortunatamente l'archibugiata tiratagli da certo Farina, andò miracolosamente a fallire. Il decadimento di diversi Ordini religiosi era quasi una conseguenza diretta del loro moltiplicarsi in maniera sproporzionata: troppi erano i « regolari » che badavano maggiormente ai vantaggi materiali che a quelli spirituali.

L'opera intrapresa da San Carlo per una maggior dignità della Chiesa si esplicò anche nella riduzione del numero delle parrocchie. Badò il Borromeo che i redditi fossero proporzionali ai bisogni. Così provvide alla soppressione di diverse chiese parrocchiali, per esempio quella di San Martino in Compito, unendola a San Paolo in Compito, riservandone però i redditi alla Metropolitana (6). Sia l'una che l'altra di queste chiese, sono state da un pezzo atterrate. Il Locatelli (7) cita una dozzina di parrocchie soppresse da San Carlo per gli stessi motivi. Anche alcune Confraternite vennero trasferite (8).

Senza decoro materiale, senza ordine e dirittura morali da parte dei responsabili, era inconcepibile per San Carlo che le chiese potessero svolgere la loro grande missione. Una delle sue prime cure fu di ridonare al Duomo di Milano quella dignità che in parte aveva perso. Così fece chiudere le porte laterali: ci si immagini a cosa era ridotta la Metropolitana con quelle aperture che davano libero transito non solo a facchini, carichi di pesi, che volendo accorciare la strada da una via all'altra, attraversavano, probabilmente vociando ed imprecando, la chiesa proprio nei pressi dell'altare maggiore, ma persino ai carri! Cose queste che se non fossero state seriamente documentate, stenteremmo a crederle. Ci si può immaginare facilmente dov'era naufragato il decoro della Chiesa che veniva in questa ed in altre occasioni trasformata in pubblica piazza.

Dalla lettura delle Visite pastorali eseguite dal Borromeo e da quella del suo libro *De fabbrica ecclesiae*, scritto dopo il Concilio di Trento appunto per il fatto già lamentato che v'eran troppe chiese abbandonate, appare evidente

ma con grandissima soddisfazione e allegrezza universale di tutta la città ».

5) Cf. *Archivio di Curia*, Sez. X, San Simpliciano, Vol. 3, Anno 1391-1604. Le chiese ricordate si trovavano sul territorio di San Simpliciano.

6) Cf. *Archivio di Curia*, Sez. X, San Paolo in Compito, Vol. 15, Anno 1573-1584. La soppressione è del 10 luglio 1584, con decreto emanato da San Carlo pochissimi mesi avanti la sua morte. San Paolo in Compito, da tempo distrutta, era una chiesa sita sul Corso Orientale. Il Latuada, *Descrizione di Milano* (5 Tomi), 1737, ci fa sapere che il suo nome originale le potrebbe derivare dai giochi *Compitali* che i giovani romani tenevano su una piazza presso la Chiesa.

7) C. Locatelli, *Vita di San Carlo*, Maiocchi editore - libraio, Milano, 1882, elenca tra le parrocchie soppresse: SS. Pietro e Lino e SS. Vitale e Valeria a Porta Vercellina, S. Benedetto a Porta Nuova, S. Michele presso il Duomo, etc.

8) Nel 1569 trasferì quella della gloriosa Vergine della Consolazione nella Chiesa Collegiata di Santo Stefano (Cf. *Archivio di Curia*, Sez. X, S. Stefano, Vol. 16, 1576-1610). In una relazione posteriore alla morte del Santo leggiamo che nel 1569 il Card. aveva dato disposizioni di trasferire qui detta Confraternita. Il Borromeo medesimo in un opuscoletto a stampa inserito nello stesso volume degli Atti di Visita pastorale, ne detta le numerose norme.



Sopra, **Ignoto del XVII secolo: ingresso di S. Carlo in Milano. Quadro d'apparato che si espone in Duomo durante l'ottava del Santo.** Sotto: **Chiesa di S. Sebastiano, una delle opere più significative del Pellegrini. La chiesa fu innalzata nel 1577 per ordine di S. Carlo.**



come il santo Cardinale si preoccupasse di restaurare il culto e come tenesse che le nuove chiese venissero costruite in modo semplice e consono alla Persona di Dio e dei Santi, mentre per quelle già edificate e ridotte in cattivo stato, dettava di attenersi alle leggi della liturgia e del decoro (9). Le norme del *De fabbrica ecclesiae* sono di una chiarezza elementare ed al tempo medesimo così complete da abbracciare tutto ciò che riguarda la chiesa, dalla struttura architettonica alle decorazioni, sino ai minimi particolari dell'arredamento. Norme moderne e geniali che oggi, progettisti e committenti, dovrebbero avere sempre davanti agli occhi.

La prima e maggiore attenzione veniva dedicata da San Carlo naturalmente al presbiterio. Nella sua opera ricordata, scrive tra l'altro: « ... La cappella maggiore sia in testa alla chiesa sul piano elevato sopra quello su cui si apre la porta principale... Sia fatta a volta, decorata con mosaici, con dipinti artistici... ». E desiderava, anzi ordinava dei tabernacoli solidi contro cui fossero pressochè impossibile profanazioni e furti e dove il SS. potesse essere costodito con il massimo rispetto e decoro. Ingiungeva anche che i battisteri fossero posti in giusto luogo e che si eseguissero dettagliate particolarità riguardo alla forma e all'ampiezza (10).

Quanti battisteri fece rimuovere od aggiustare San Carlo! (11).

Si preoccupò anche dei fedeli: volle che avessero le maggiori comodità possibili e sicurezza materiale, dato che, come abbiamo detto, molte erano le chiese malconce se non addirittura pericolanti; ordinò che si riparassero le fenditure dei muri, che oltre al pericolo di provocare cadute di blocchi di materiale, lasciavano filtrare acqua e trasudavano umidità. Si interessò insomma oltre che al decoro della chiesa, della incolumità e della tranquillità di chi della chiesa si serviva.

Uomo di cultura, dallo spirito finissimo, non si lasciò fuorviare da fisime archeologiche ed estetizzanti: dalla lettura di ciò che fece ed ordinò di fare, ci appare soprattutto sotto il profilo dell'Uomo pratico.

Per San Carlo la Chiesa è anzitutto un edificio *sacro*, deve perciò rispondere alle esigenze che le sono imposte dalla sua dignità, quali mondezza e praticità che il culto vuole. La Chiesa deve essere considerata un edificio vivo e non un museo o un tesoro da conservare. Caratteristici sono i suoi interventi che portano all'imbarrocchimento pur di razionalizzare e di modernizzare le vecchie strutture fatiscenti o mancanti di quelle prerogative che, massimamente oggi, sono ritenute come indispensabili (luce, acustica). Ed è per questo che Egli, da spirito eminentemente pratico e moderno, non cede a manie ed allettamenti archeologici e dà libero campo di agire agli artisti moderni.

Sotto questo profilo ci appare quanto mai attuale. I suoi dettami sono sempre funzionali, hanno sempre un perchè, rispondono ad una finalità, non sono mai puramente estetici o stilistici. E' un ottimo committente perchè conosce ciò che vuole e non esita a farlo porre in pratica: Egli è un realizzatore, non un conservatore di monumenti. Questo suo atteggiamento fa un notevole contrasto con i moderni e astratti criteri del restauro scientifico ad ogni costo e che troppo spesso, con senso direi laicista, ci porta a trattare le chiese come semplici fossili, testimoni di una vita che più non è.

Anche qui la troppa cultura ci rovina, ci rende incapaci di inserire nella vita nostra quei preziosi relitti senza sentirne una sconfinata soggezione. Ben vengano piuttosto in-

9) San Carlo Borromeo, *De fabbrica ecclesiae*, Capo I. I passi riportati sono della traduzione compiuta da Castiglioni e Marcora (trad. dal latino e note del 1952, pref. di Giovanni Costantini, Milano). E' questa la più recente e ben condotta versione dell'importante opera di San Carlo. La prima traduzione italiana del *De Fabbrica ecclesiae* risale al secolo scorso (1823).

10) San Carlo B., *op. cit.*, Capo XVII.

11) Fra i tantissimi battisteri fatti rimuovere da San Carlo vi sono quelli

nesti e soprastrutture purchè non si esageri, purchè non si fingano essi pure, oserei dire, belli o brutti che siano, come relitti del passato. Questo solo dovremmo temere, e avere coraggio di aprire una porta o di chiudere una finestra dove la vita dell'organismo architettonico lo reclama come esigenza delle sue vitali funzioni.

Con l'opera promossa da San Carlo e seguita soprattutto da Federico Borromeo e, in tempi più recenti dal Card. Pozzobonelli, il più pratico e moderno tra gli Arcivescovi milanesi del XVIII secolo, lo stato delle chiese ebbe a migliorare sensibilmente. Non sempre si tenne conto dei suoi consigli e delle sue ordinazioni, ma tuttavia il buon seme era stato gettato e con mano abbondante. In una lettera indirizzata dal nuovo Nunzio in Svizzera, G.B. Sartorio, al Card. di Stato Dezio Azzolino, leggiamo, due anni dopo la morte del Borromeo, che a Milano aveva potuto vedere « templi et chiese ample et magnifiche, altari, pulpiti ed ornati, veste sacre di molto prezzo, reliquie singulari, et conservate con molta decenza et veneratione, con tanta pulitezza d'ogni cosa materiale pertinente alle chiese e case del Signor, che non si può desiderare di più. Li ministri ed operari che lavorano in questa vigna sono tanti e tali, che veramente si scuopre in questo quanto habbi giovato l'esempio della santa vita del S. Cardinal Borromeo, sotto la disciplina del quale si sono allevati » (12).

Da questa lettera appare evidente, quantunque vi si accenni solamente di sfuggita, l'opera intrapresa da San Carlo per il miglioramento della chiesa, intesa soprattutto come organismo vivente e funzionante. Ci sarà, dopo la morte di San Carlo, una terribile pestilenza, che travaglierà nuovamente, come già ai suoi tempi, l'istituzione ecclesiastica, non solo dal punto di vista strettamente spirituale, ma anche da quello economico. Ci si troverà anzi, ad un certo punto, quasi a dovere rifare tutto da capo, ma il buon seme gettato generosamente dal Cardinale santo e dal suo degno consanguineo Card. Federico, non risulterà sparso invano. La ripresa sarà sì lenta e difficile dopo tanta calamità che si era abbattuta sulla Diocesi come un fulmine a cielo sereno, ma sempre più veloce di quanto era lecito prevedere. Insomma ancor oggi, a distanza di secoli, la coraggiosa opera di bonifica intrapresa da San Carlo, continua a sorprenderci, apparendoci di innegabile attualità. Il Cardinale ci appare come la figura dell'asceta attivo, nel senso che sapeva veramente unire meditazione e preghiera al dato di fatto, dell'Uomo che dà delle disposizioni precise, che ha idee troppo chiare in mente, perchè possano venire, anche nei tempi successivi, discusse o peggio prese in non cale. San Carlo è insomma la figura tipica dell'Apostolo che si preoccupa sino allo scrupolo che tutto funzioni come si desidera: non tralascia di fare personalmente lunghi viaggi anche nei posti più lontani e meno accessibili della sua vasta Diocesi, per accertarsi di persona che non vi siano abusi, che il rispetto per la Casa del Signore sia tenuto nella più ampia considerazione. Gli storici hanno documentato i suoi frequentissimi viaggi dall'ingresso in Milano sino alla morte, per recarsi nelle chiesuole anche più lontane. Basta del resto scorrere i laboriosi resoconti delle sue Visite pastorali compiute con un ritmo che, specie se si tiene conto della mancanza di mezzi di comunicazione e delle cattive strade che c'erano a quei tempi, ha veramente del prodigioso. L'iconografia stessa del tempo o posteriore ci ha spesso tramandato la figura di quest'esile, grande Uomo che appena poteva faceva a meno di ogni apparato solenne che pure pareva indispensabile alla mentalità cinque-secentesca, per recarsi a piedi o a cavallo di un mulo, attraverso sentieri e strade malagevoli, sino nei più sperduti casolari onde visitare le chiese più remote, impartire le sue salutari disposizioni, accertarsi che venisse mantenuto il decoro che si addice alla Casa del Signore, tutelare l'ordine anche nei pressi della chiesa (13).



**Pellegrino Pellegrini: Autoritratto. Qui il Pellegrini, pittore ed architetto, si effigia in veste di pittore.**

Dopo essersi preoccupato del decoro del tempio, San Carlo pensò al problema artistico. Un quesito è unito all'altro o, per meglio dire, uno dipende dall'altro e ne è immediata conseguenza. Soprattutto curò la parte architettonica. Il suo *De fabbrica ecclesiae* è un vero trattato di architettura, sia pure, logicamente, senza formule. Ma è così denso di norme pratiche circa la costruzione di chiese che pare scritto appositamente per i progettisti. Così ricordando quest'Uomo illuminato non ci sovviene alla mente solo sotto la figura di Santo nella comune accezione, ma ci si appalesa anche sotto l'aspetto dell'innovatore dell'arte religiosa. Si scelse il suo architetto di fiducia nella persona di Pellegrino Tebaldi, maggiormente noto come Pellegrino Pellegrini, nativo di Valsolda, e uno dei principi della architettura lombarda della seconda metà del XVI secolo. Il Pellegrini ebbe parte attivissima nella vicenda artistica milanese dell'epoca: innumerevoli sono le chiese che egli edificò su commissione del

di San Calimero (*Archivio di Curia*, Sez. X, San Calimero, Vol. I, 1567-1604) e di San Satiro (*Archivio di Curia*, Sez. X, San Satiro, 1511-1607). Nella prima delle due chiese, il Cardinale ordinò anche di aprire degli oculi per una più razionale illuminazione dell'interno; nella seconda fece togliere, tra l'altro, l'altare ligneo dedicato a San Pietro Martire.

12) L'originale di questa interessante lettera è conservato nell'Archivio Vaticano, Nunciatura di Svizzera. Il testo completo è riportato in *San Carlo, nel terzo centenario della sua canonizzazione*, Fasc. di maggio, 1909, N. 7.

13) Un esempio della sua intransigenza in proposito: a Santa Maria Hoe', ora Pieve di Brivio, allora di Missaglia, presso la Chiesa si usava tenere nelle principali festività della Madonna e nel Venerdì Santo, la fiera presso la Chiesa, secondo un'antica tradizione. San Carlo nella sua Visita pastorale del 1571, volle tolte tali fiere e specialmente quella del Venerdì Santo, sotto pena della sospensione dei divini uffizi in quei giorni ed ingiunse ai Serviti che allora avevano cura della Chiesa di guardarsi bene dall'aggiustar bancarelle. Un provvedimento analogo a quello di San Carlo doveva prendere circa 350 anni più tardi il Card. Schuster nella vicina Bevera. Anche in quella località si soleva tenere delle fiere durante la Festa patronale, che a poco a poco avevano fatto degenerare la santità della festa: baldorie, rumori, attentati alla moralità dei costumi non favorivano certo il decoro della Casa del Signore (Cf. R. Beretta, *Appunti storici su alcuni Monasteri e località della Brianza*, Tip. Moscatelli, Carate B., 1956).

Un altro esempio tolto dal volume di C. Locatelli, *Vita di San Carlo*, cit. Ricorrendo la Festa di San Bartolomeo, c'era gran rumore per i bagordi, le feste ed i mercati nei pressi di quella chiesa milanese. Il Santo pubblicò divieto assoluto contro quelle profanazioni volendo che « sante fossero le

Santo (14). Il suo autoritratto ce lo presenta con sguardo volitivo,/dall'azione pronta (e lo dimostrò con i fatti), così come desiderava il Cardinale. La sua opera resta legata soprattutto al Duomo. San Carlo dopo aver messo fine, come già si è ricordato, allo scandalo delle famose porte « carraie », volle che il massimo Tempio della Diocesi rispondesse a quella grandiosità con cui era stato progettato. Il Pellegrini fece dei disegni per la facciata, il battistero, elevò l'altare per dar luogo sotto alla cripta, costruì il deambulatorio ed i primi tre altari di destra e di sinistra. Non tutte le sue opere rispondono al carattere serevo e misticamente raccolto del sacro Tempio, ma hanno il pregio di una grande spontaneità e di una originalità che venne a modificare essenzialmente le cognizioni artistiche lombarde della epoca: in modo positivo, certamente.

Tra le tante opere nuove affidate da San Carlo al Pellegrini architetto (come è noto l'artista fu pure un valente pittore) piace ricordare soprattutto le chiese di San Fedele e di San Sebastiano, diversissime nella pianta, segno anche questo della sua versatilità e del suo fertile ingegno.

Il decreto di erezione di quest'ultimo Tempio fu lodato ed approvato sotto certe regole da San Carlo con rogito del 7 settembre 1577 (15). Tra i tanti Santuari ideati da San Carlo e commissionati all'architetto di fiducia, ricordo, per inciso, quelli di Caravaggio, iniziato dal Pellegrini ex-novo facendo abbattere quello vecchio che minacciava rovina, e quello della Madonna di Rho, che il Borromeo volle grandioso perchè « Dio lo comanda » (16). Lo stesso discorso vale per altre chiese, sì che possiamo ben dire che con San Carlo l'architettura religiosa lombarda subisce una netta progressione qualitativa. Il Santo ebbe mano felice nello scegliere il Pellegrini. Quando prima di essere nominato Arcivescovo di Milano il Borromeo aveva vissuto presso lo zio Papa Pio IV, potè osservare come il suo futuro uomo di fiducia aveva attinto ai più classici esempi dell'architettura del tempo e guardava con riverente rispetto al vecchio Michelangelo « al quale l'età decrepita nulla aveva tolto della robusta grandiosità di concezione degli anni migliori » (17). Pio IV, Giannangiolo dei Medici, è passato alla storia anche in virtù del suo mecenatismo e del suo prodigarsi onde abbellire la Città Eterna di splendidi monumenti. Si può capire come il giovane San Carlo che pure dissentiva apertamente da certe manifestazioni d'esteriorità dell'illustre Zio, pure forgiasse il suo animo già desideroso di azione e di progetti per una chiesa più decorosa, ad una palestra casalinga e aperta quotidianamente alla sua mente indagatrice.

Venuto a Milano, San Carlo continuò sull'esempio del Pontefice a mostrarsi protettore degli artisti e dell'arte. C'era certamente un innato senso di mecenatismo in Lui, ma era dettato soprattutto dal fatto che le chiese erano troppo malridotte per continuare in quello stato. Occorreva una riforma: frenare le rovine, arginando e contenendo i danni, riparando ciò che più abbisognava, arricchendo dove si poteva, elevando a dignità artistica le chiese più insigni. Naturalmente andarono persi degli antichi e preziosi affreschi, occultati da nuove mura, da sovrastrutture, da altre pitture, così come furono abbattute chiese antiche e di pregio. Ma bisogna riportarsi al tempo e pensare che allora mancavano i mezzi moderni di restauro. Del resto vale più una chiesa funzionale, sicura, decorosa, che una fatiscente, destinata magari a sfasciarsi da un momento all'altro.

I circa venti anni della sua permanenza a Milano son tutti un infaticabile susseguirsi di questo suo prodigarsi. E non dimentichiamoci che ci fu il terribile flagello della peste del 1576 di mezzo, con le sue nefaste conseguenze che ebbero un deleterio influsso anche sull'opera intrapresa dal santo nella prima parte del suo ministero onde arginare la rovina che incombeva sulla chiesa ambrosiana. Questo fiero morbo non servì però a frenare lo slancio del Borromeo, se mai a differire solo momentaneamente la sua opera.

Ci saranno ancora — e specialmente verso la fine del secolo XVII — alti e bassi, abusi, temporanee debolezze, decadenza transitoria. In alcuni casi gli ordini stessi, impartiti nelle Visite pastorali da San Carlo, furono eseguiti. Talvolta si trattò di negligenza, in altre occasioni di povertà: con la morte di San Carlo venne anche a mancare l'Uomo che più d'una volta aveva offerto dei soccorsi finanziari di sua tasca, tendendo una mano amica e propizia alle chiese più povere.

Ma l'esempio dettato da San Carlo ha oramai infuso negli uomini un maggior senso del decoro verso la Casa del Signore, li ha resi consci delle loro responsabilità, ha maturato la coscienza del clero, ha tracciato nella storia del cristianesimo un solco lungo il quale si è incamminata la gente di buona volontà.

*Pier Giuseppe Agostoni*



**Milano: chiesa di S. Carlo al Lazzeretto come si presenta attualmente dopo che furono chiusi i muri perimetrali (1892).**

feste dei santi ». Ma non gli si diede retta e per di più alcuni sfaccendati lo accusarono di turbare l'ordine pubblico. Il Cardinale allora, per nulla intimorito dalle minacce che erano giunte in Curia, ingiunse di chiudere la Chiesa, dando un'ulteriore dimostrazione della fermezza del suo carattere e dell'intransigenza del suo modo di agire allorchè in qualche guisa si poteva récare offesa al Signore.

14) Riportiamo per lò studioso una bibliografia dettagliata sul Pellegrini:
G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tebaldi*, Roma. 1945.
W. Hterske, *Pellegrino de' Pellegrini als architekt*, 1912.
C. Jacini, *Il viaggio del Po*, Vol. 5°, Le Città, P.te II, La Lombardia, Pagg. 157, ss., Milano, 1950.
F. Malaguzzi Valeri, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in « Archivio Storico Lombardo », XXVIII (1901), Fasc. XXXII.
F. Malaguzzi Valeri, Milano, Vol. II, Pagg. 43, ss., Bergamo, 1906.
L. Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano 1882, Pagg. 153, ss. Riassunto sintetico ma chiaro dell'operato dell'architetto e ben inquadrato fra le vicende artistiche dell'età.
C. Pellegrini, *La Valsolda e il Santuario della Caravina*, 1956. Di particolare interesse la confutazione dell'errata opinione vasariana che reputava il Pellegrini nativo di Bologna: invece, tra l'altro, nell'Archivio parrocchiale di Cressogno (Como) esiste un manoscritto del 1677 che lo dice nativo della vicina Puria.
G. Rocco, *Pellegrino de' Pellegrini, « l'architetto di fiducia di San Carlo »*, Milano. 1939.

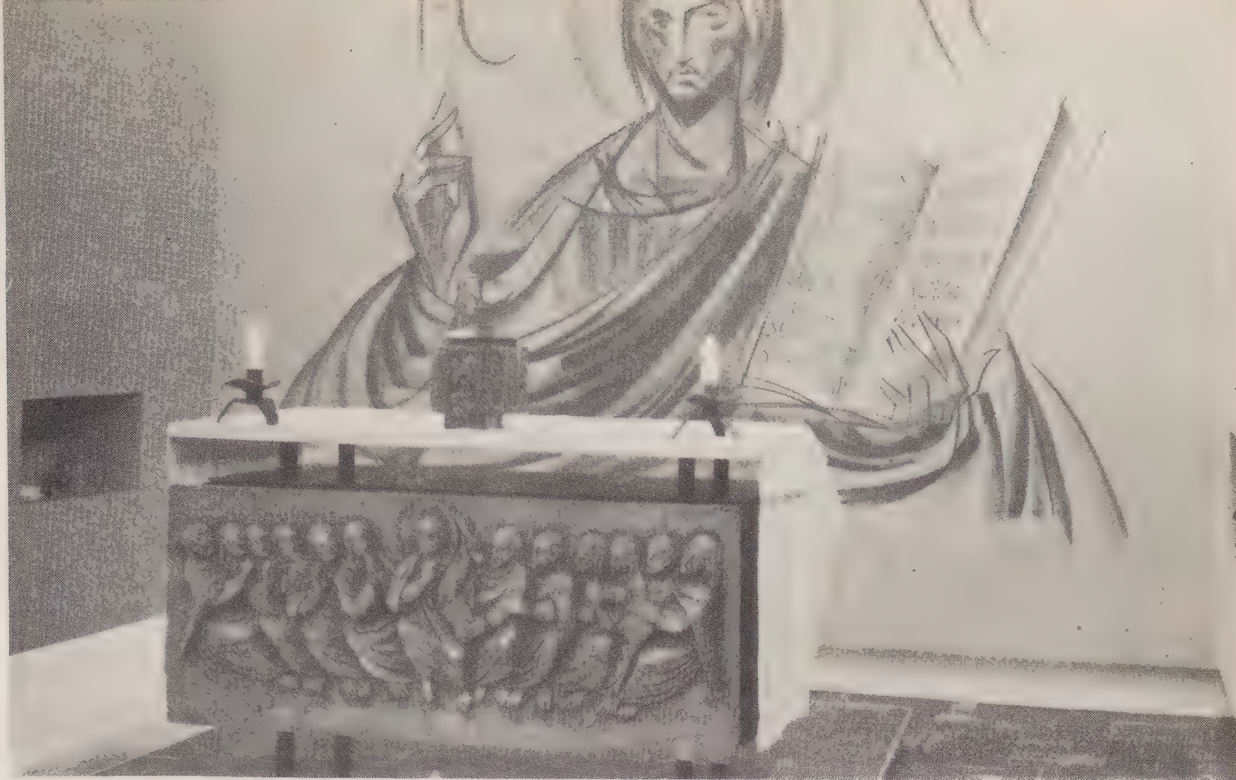
Si confronti l'elenco delle opere del Pellegrini nel Duomo di Milano, in *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Vol. IV, Milano. Per il panorama vastissimo dell'operato del Pellegrini si vedano le schede a Pag. 187, ss. in G.L. Mele, *Maestri del Duomo di Milano*, estratto da *Il nostro Duomo*, Milano. 1960. Il catalogo del Mele è assai documentato.

15) Cf. *Archivio di Curia*, Sez. X, S. Sebastiano, Vol. 8, 1576-1607.

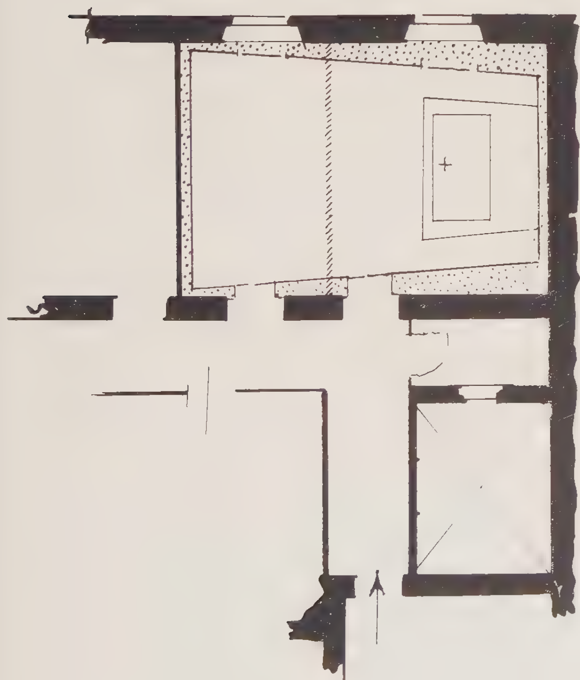
16) Cf. *Storia del Santuario della Madonna dei Miracoli presso il borgo di Rho* (senza autore), Bertarelli ed., Milano, 1900. In questo libretto c'è un'ampia descrizione delle relazioni tra San Carlo e il Pellegrini circa la magnificenza del Santuario che il Cardinale volle in seguito ai miracoli della Madonna di Rho: descrizione ad usum popoli, ma non mancante di efficacia.

17) Cf. P. Paschini, *I Papi milanesi: Pio IV*, in *Lombardia romana*, Istituto di studi romani, Sez. lombarda, Milano, 1938.

P.G.A.



# Nella cappella del centro giovanile S. Maria Segreta a Milano l'opera di MINO BUTTAFAVA



La figura del Cristo benedicente è dipinta a tempera su parete di legno: Sviluppo di circa 15 m² di un bozzetto, di cui rispetta fedelmente tutta la spontaneità e immediatezza.

Siamo lieti di presentare ai lettori di Arte Cristiana un artista che da molto tempo lavora attorno alla liturgia, alla preghiera, alla letteratura cristiana: Mino Buttafava. Stavamo per scrivere il pittore Mino Buttafava, ma ci siamo fermati riflettendo un istante. L'avevamo sentito chiamare pittore, e in questa qualifica mi pare si trovino due errori che non vogliamo seguire. Dirlo pittore, sarebbe anzitutto dimenticare i molti generi dell'arte in cui egli è senz'altro bravo, e non solo nel senso che fa delle belle cose, ma nel senso che ne possiede il mestiere, e perciò le sue sfumature, le sue finezze, il suo specifico linguaggio. Sarebbe, poi, e questo è il secondo errore, considerare oltre che in lui, anche in sè, come superiore la pittura nei confronti di tutti gli altri modi di



Una visione dell'altare durante la celebrazione del Santo Sacrificio.

Il pavone, simbolo dell'eternità, in un pannello a stucco dipinto nella parete di fondo della Cappella.

esprimere un messaggio che secondo un vieto e superato conformismo vengono detti arti minori o applicate.

Mino Buttafava è uomo versatile, accanto alla pittura che coltiva con passione, ormai non più con preoccupazioni polemiche o stilistiche come al tempo del suo surrealismo, egli è un illustratore di purissimo gusto, che dal mestiere si lascia incantare e entusiasmare in modo sorprendente, talmente che tutto nella pagina stampata attira il suo interesse di inventore di gran gusto: i caratteri, le dimensioni, la vignetta, la sua proporzione con la pagina, col titolo, con l'iniziale. Tra le cose che conserva con maggior cura è appunto una pagina di messale, da lui... architettata e composta, con la perizia d'un miniaturista redivivo, di quelli che un tempo erano i grandi divulgatori dell'arte e i maestri degli affreschisti. E d'un miniaturista, Mino Buttafava ha qualcosa che lo fa sembrare un antico, anche nella sua genialità, tanto è il calore che porta nel suo lavoro.

Anni fa « Arte Cristiana » parlò di lui a proposito di un dipinto da lui fatto per una chiesa rimodernata nei primi anni dopo la guerra *) quando egli era forse o appariva prevalentemente o... *soltanto* pittore. Ebbene oggi ci pare di presentare qualcosa di più completo, di più valido, di più consono in tutte le sue parti. Dipinti, sculture, vetrate, arredi sono tutte cose sue, studiate con ricerca, con amore, con passione.

Ha avuto l'occasione meravigliosa, e tanto rara per un artista di fare tutto da sè l'allestimento di una piccola cappella e per di più delle giuste dimensioni per la persona di un solo artista. Più grande fosse stata la cappella, sarebbe forse divenuta mo-

*) Cf. « Arte Cristiana », n. 11-12, 1948.







Due vetrate inserite nelle porte di accesso alla Cappella: il Pesce, simbolo eucaristico, con il ricordo dei Pani consacrati e del Cristo; il Pellicano, altro simbolo del Cristo che si sacrifica per nutrire le anime.




Vetrata della parete, con S. Giovanni Evangelista, colui che più ha fissato lo sguardo in Dio, esempio ai giovani di elevazione spirituale.

Stucco colorato rappresentante la « Chiesa illuminante », posto nella parete di fronte all'altare.



notona, avrebbe posto problemi non più specifici per un artista come Mino Buttafava: in poche parole sarebbe occorsa una collaborazione, e qui sarebbe venuto fuori il triste disagio del nostro tempo: la difficoltà della collaborazione.

Si tratta dunque della cappella del Centro Giovanile S. Maria Segreta a Milano, ricavata dall'architetto Soncini da due locali comuni di appartamento, ove demolito il divisorio, due pareti leggermente convergenti, in pannelli di legno hanno conglobato le precedenti aperture, porte e finestre, riducendoli al numero e alle dimensioni opportune. Con lo stile arcaico che lo caratterizza e che costituisce la sua spontanea elezione, Mino Buttafava ha dato vita alle nuove pareti con vetrate, formelle, decorazioni murali e statue policrome. La cappella, realizzata prima del recente decreto della Congregazione dei Riti (1958), possiede un unico altare su cui il sacerdote celebra stando rivolto al pubblico, cosa oggi non più ripetibile, ma non si può dire che tale soluzione portò danno all'ambiente liturgico in queste dimensioni: qui infatti il tabernacolo, pur piccolo, in maniera da non impedire la visione delle cerimonie della S. Messa e soprattutto la comunione tra sacerdote e fedeli, risulta proporzionatissimo al minuscolo ambiente.

Nella piccola cappella l'artista è riuscito a dare



Altorilievo sul fronte dell'altare. « Traditio legis »: Gesù rappresentato in età giovanile consegna il rotolo della legge agli Apostoli. Eseguito in colata di cemento colorato e graniglia.



alla figura del Cristo, in realtà non molto grande, la gigantesca maestà di un Pantocrator bizantino che riempie di sè tutto il piccolo ambiente rivestendo delle sue proporzioni la persona del celebrante che ne diventa quasi la proiezione terrestre, come in realtà ne è rappresentante e strumento, anzi « alter Christus » nella celebrazione del sacrificio.

Diamo nelle illustrazioni una presentazione documentaria dei vari particolari dell'arredamento e della decorazione. Mentre qui vogliamo concludere con una testimonianza: forse più che in opere di vasto respiro ove specialmente nel campo della decorazione il genio moderno non ha ancora dato opere veramente risolte, in questo piccolo ambiente si ammira con vera soddisfazione qualcosa di riuscito, di devoto, di ossequiente alla liturgia e di sufficientemente originale, ma non dimentichiamo che Buttafava ha imitato qui il saggio del Vangelo, traendo dal suo repertorio « nova et vetera », forse proprio in questo sincero e vissuto attaccamento all'arte delle catacombe l'artista ha trovato il segreto della sua armonica riuscita in questa opera circondata di semplicità e di modestia.

*V. Vigorelli*

**Due vetrate della Cappella, con la mano stigmatizzata benedicente del Cristo e il Calice, con il Pane simbolo del sacrificio della Messa.**

**In basso il tabernacolo a forma ovale in rame sbalzato e un candeliere in ferro.**





# *ARTISTI D'OGGI AL SERVIZIO DEL CULTO*

## ERMINIA LUCINI

Se si volesse presentare un esempio di genuina vocazione all'arte sacra, non si avrebbe che a rivolgersi ad Erminia Lucini di Saronno. Questa giovane maestra, che assolve con indicibile scrupolo il compito di educare, sentì un giorno il bisogno di prendere matita e pennello per disegnare e dipingere. A spingervela non fu soltanto la bellezza della natura, che pure ella sente e interpreta squisitamente, ma un sogno alto, da incuter timore all'artista più valido; fare dell'arte sacra; rappresentare Gesù, Maria, i santi e gli angioli del cielo.

Si mette allo studio da sola, e prepara una prima mostra, dove la cosa più bella non è però un quadro sacro, ma una fresca roggia nel verde; la natura di Dio. Convinta che per il soggetto religioso ci voglia un serio studio della figura, con prodigi d'industria nell'uso del tempo cerca e trova un maestro, col quale ritorna scolara e affronta le difficoltà formali sconosciute alla sua prima giovinezza. Erminia Lucini sa che l'ispirazione non si spegne nella diligenza, come l'amore per i suoi bambini non diminuisce, anzi aumenta con la cura umile e minuta del loro bene.

La prima confidenza è con la natura, al mare, al monte e nella domestica sua Saronno, fra la pianura e i colli; nascono uno dopo l'altro i paesaggi puri, dove ogni forma si individua in un disegno netto e casto. Ma presto una visione figurativa passa dal suo cuore sulla tela; è l'imagine dell'angelo custode, il divino amico di ogni giorno, in cui l'artista crede e spera. Il dipinto si trova oggi al collegio maschile di Saronno, fra gli scolari di Erminia, divenuti più grandi.

La Madonna degli angioli è nata nello studio milanese di mia sorella Maria, sotto i nostri occhi, in un tempo incredibilmente breve, per chi consideri le poche ore di vacanza, che Erminia poteva dedicarvi. Il quadro fu dipinto senza modelli, ma dopo una lunga e severa preparazione di disegno. La composizione è quella tradizionale del Trecento, ma il colorito è affatto moderno. Agli angioli musicanti ella dedica un altro quadro di ridente colore, per chiamarli poi attorno alla Vergine e al Bambino in una divina maternità.

Il Bambino sembra languire d'affetto verso la Mamma, che segretamente medita l'avvenire e adora.

Erminia si è esercitata anche nel ritratto, ed io le devo di me un'imagine serena, ben più sua che mia.

Nell'ultima mostra tenuta a Saronno, nel chiostro che fu già di san Francesco, l'eroica artista si è presentata in mezzo alla sua varia produzione di cultrice d'arte sacra, di ritrattista, di paesista; e chi la vedeva minuta e piccina in mezzo alla folla delle sue tele, alcune di vaste dimensioni, pensava che per dar vita a tante creature aveva dovuto consumare se stessa. In quel gracile corpo, logorato dall'ardore dell'arte e dell'insegnamento, vive un'energia spirituale che si alimenta ad una sorgente inesauribile: « la preghiera ».

**Erminia Lucini, pittrice.** In questa foto: **Madonna con Bambino ed Angeli.** Nella pagina seguente: **Angeli musicanti.**



« Quando sono stanca e incerta per la difficoltà della scuola e della pittura — ella dice — ricorro all'angelo custode, l'amico che mi attende all'altare di san Francesco, e sempre mi conforta ».

Questo cenno sulla persona e l'arte di Erminia Lucini potrebbe risultare di maniera se non vi aggiungessimo una qualità che rende saporosa la sua virtù; l'arguzia che condisce ogni suo discorso, per cui alla sua conversazione non mancano le osservazioni lepide, i giudizi acuti, anche severi, su cose e persone, temperati da una bontà che non disarma l'intelligenza, anzi la rende più luminosa.

*Eva Tea*

## ANTONIO MARIO VAGO

**Antonio Mario Vago, pittore.** Sotto: **adorazione dei Magi;** nella pagina seguente: **S. Vincenzo de' Paoli, S. Antida Thouret.**







## CORNELIO TURELLI

*Cornelio Turelli* è venuto a dirci tutto raggiante poco tempo fa: « Ho trovato la mia nuova arte » e abbiamo contemplato con questo annuncio i suoi più recenti lavori, di cui pubblichiamo due foto e ci siamo detti, ancor più candido, ancor più semplice, se di questa meravigliosa dote dell'anima: la semplicità, Cornelio Turelli avesse avuto bisogno; fortunato lui, e fortunati quelli che sanno intendere il suo linguaggio di uomo buono e sapiente.

*Nelle due foto*: testa di bimbo ridente e Buon Pastore per la Tomba Levoni - Arioli a Castellucchio - in marmo di Candoglia (1960).

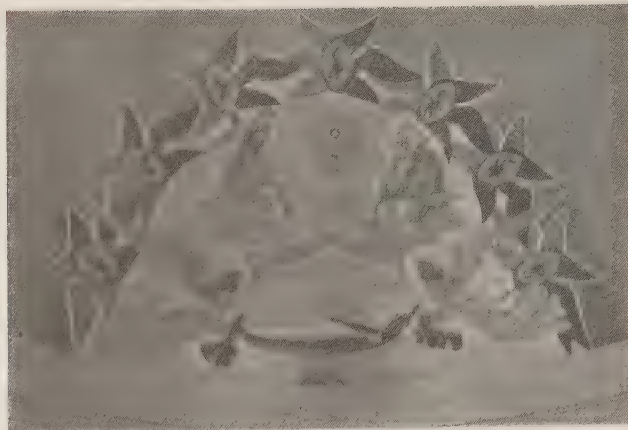




## EUGENIO ROMICH

E' sempre ammirevole un artista che si innamora di un materiale, e sa trarne con freschezza di linguaggio una espressività caratteristica: guardate questo semplicissimo coperchio di vasca battesimale: materia e forma si rapportano in modo perfetto: non potrebbe non essere un rame! e così quest'opera moderna si accosta meravigliosamente all'antica vasca.
Il coperchio è stato eseguito per il Battistero di S. Martino di Campagna (Udine).








## LUCIANO BARTOLI

*Bartoli* è un infaticabile apostolo dell'arte liturgica fedele alla raccomandazione paolina: « praedica verbum opportune, importune ». Ai molti scritti abbina una intensa attività di decoratore e arredatore; diverse chiese di Reggio Calabria debbono a lui un vero ringiovanimento, che ha fatto un po' disamare l'affollamento di statue, in verità troppo numerose in certe chiese.
*Nelle due foto*: decorazione della chiesa dedicata a S. Caterina Vergine Martire - Reggio Calabria.

BARI - Arch. Guaccero - Palazzo della RAI

CERAMICHE DI LISSONE S. p. A.

Il grigliato frangisole, in cotto, in ceramica, in materiale semigreificato sia grezzo che smaltato, può essere efficacemente impiegato in campo edilizio allo scopo di schermare dal sole e dagli sguardi terrazze e balconi, di sottrarre alla vista balconi di servizio. Grazie alla leggerezza dei disegni, alla postosità del cotto, alla solidità del grès ed alla brillantezza degli smalti, suggerisce eleganti e funzionali soluzioni di parapetti di balconi, di terrazze e di recinzioni di giardini.

# CILSA

**frangisole**

tipo

**procida**



Uffici: Milano - Via della Posta, 10 - Tel. 80.85.20

CO

peter go

# questo è un bel pavimento

Un pavimento di materiale plastico? Si. E al costo delle marmette comuni. Un pavimento che non invecchia, che non diventa fragile col tempo, che si pulisce con facilità, che non si scheggia né si riga, che non assorbe polvere, che isola dall'umidità, dal caldo, dal freddo, dal rumore.
Questo è il pavimento DOMOSIC inalterabile più del marmo, confortevole più del legno, economico come le piastrelle.
E senza doverle togliere, le vecchie piastrelle, senza dover riempire la casa di muratori e di polvere, direttamente, semplicemente, velocemente, un pavimento DOMOSIC, nei colori che preferite, fa della vostra casa una casa giovane.

**domosic**

**Domosic s.p.a. - Direzione e Stabilimenti**
**Castiglione Olona (Varese)**